PSYCHOLOGIE DER KUNST

BAND II

PSYCHOLOGIE DES KUNSTSCHAFFENS UND DER ÄSTHETISCHEN WERTUNG

VON

RICHARD MÜLLER-FREIENFELS

ZWEITE VOLLSTÄNDIG UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE

MIT 7 TAFELN

VERLAG VON B. G. TEUBNER · LEIPZIG · BERLIN 1923

Digitized by Google

General Library System
University of Wisconsin - Madison
728 State Street
Madison, WI 53706-1494
U.S.A.

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:
Copyright 1921 by B. G. Teubner in Leipzig.

ALLE RECHTE,
EINSCHLIESSLICH DES ÜBERSETZUNGSRECHTS, VORBEHALTEN

Printed in Germany.

DRUCK VON B. G. TEUBNER IN LEIPZIG

Digitized by Google

274630
MAR -5 1924
BJK
1991
A
2
Mem
BJN
M91
1922
V.2

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Gegenüber der ersten Auflage ist der Inhalt dieses zweiten Bandes noch stärker geändert als der des ersten. Stand dort der Prozeß des Schaffens, vor allem der Inspirationszustand, etwas einseitig im Vordergrund, so wurde jetzt versucht, die Problematik des Künstlertums in der Gesamtheit aufzurollen. Das spezifische Erleben des Künstlers wird in seinen Zusammenhängen mit dem eigentlichen Schaffen behandelt, das sich wieder in die beiden Faktoren: Ausdruck und Gestaltung auseinanderlegt. Gerade in der eingehenden Analyse dieser beiden Faktoren (die dem Gegensatz Einfühlung und Kontemplation im Kunstgenießen entsprechen), in der Aufdeckung ihres mannigfachen Verflochtenseins und der durch sie bedingten Typik sehe ich das Wesentliche der neuen Auflage. Natürlich wird auch hier der Inspirationszustand analysiert, daneben aber sind die Probleme des Unbewußten und der „Idee" im Kunstschaffen, ferner die Psychologie der künstlerischen Technik eindringender behandelt.

Aus Gründen der Raumersparnis, die überhaupt nur einen Teil des vom Verfasser gesammelten Materials zur Verwendung kommen ließen, mußte entgegen dem Anfangsplan die Psychologie des Stils in den dritten Band rücken. Dafür sind in diesem Bande noch die Probleme der Wertung behandelt, nicht in dem Sinne, daß ein ästhetisches Gesetzbuch geschaffen werden sollte, sondern in der Absicht, die tatsächlich im Kunstleben geübte Wertgebung in ihrer oft höchst merkwürdigen Verwicklung psychologisch verständlich zu machen.

Berlin-Halensee 1922.

RICHARD MÜLLER-FREIENFELS

Digitized by Google

INHALT

DRITTES BUCH

PSYCHOLOGIE DES KUNSTSCHAFFENS

Seite

I. Die Problematik des Kunstschaffens 1
1. Zur Methode der Untersuchung 1
2. Kunstschaffen und Kunstgenießen 8
3. Der Weg der Untersuchung 12
II. Die Psychologie des Künstlers 17
1. Die Problematik des Schöpfertums 17
2. Das Problem der organischen Besonderheit des schöpferischen Menschen 18
3. Schöpferische Begabung als Gradverschiedenheit 24
4. Die gesteigerte Erlebnisfähigkeit 27
5. Die gesteigerte Ausdrucksfähigkeit 34
6. Die gesteigerte Fähigkeit der Gestaltung für den Eindruck . 41
7. Andere Bestimmungen des Künstlertums 45
8. Die Einheitlichkeit des schöpferischen Künstlertums 47
9. Genie, Talent und Dilettantismus 51
III. Der Ausdrucksfaktor im Kunstschaffen 55
1. Der allgemeine Persönlichkeitsausdruck 55
2. Der spezifische Gefühlsausdruck und seine Hauptformen . . 57
3. Der unmittelbare (motorische) Gefühlsausdruck 59
4. Der mittelbare (hörbare und sichtbare) Gefühlsausdruck . . 64
5. Der symbolische Gefühlsausdruck 68
6. Die Kombinationen verschiedener Ausdrucksformen 77
IV. Die Gestaltungsfaktoren im Kunstschaffen 81
1. Übersicht der Gestaltungsfaktoren 81
2. Die nichtgegenständliche Gestaltung 83
3. Die konventionellen Gestaltungsfaktoren 85
4. Die gegenständliche Gestaltung 90
5. Die Kombination verschiedener Gestaltungsformen 94
6. Die Verquickung von Ausdruck und Gestaltung 97
V. Die Typen des Kunstschaffens 100
1. Das Gradverhältnis von Ausdruck und Gestaltung als Typenmerkmal 100

Digitized by Google

Seite

2. Objektive Auswirkungen von Ausdrucks- und Gestaltungswillen 103
3. Die Ausdrucksprävalenz in den musischen Künsten 110
4. Die Gestaltungsprävalenz in den bildenden Künsten . . . 113
5. Der Typus des Ausdruckskünstlers 116
6. Der Typus des Gestaltungskünstlers 120
7. Überindividuelle Typenbildungen 122
8. Die Behandlung des „gleichen" Motivs durch verschiedene Künstler 127
9. Die physiopsychische Struktur der beiden Schaffenstypen . 129

VI. Die Inspiration 132

1. Die Stadien des Schaffensprozesses 132
2. Die Vorbereitung des Schaffensprozesses 136
3. Allgemeine Charakteristik der Inspiration 140
4. Die Plötzlichkeit der Inspiration 142
5. Die besondere Gemütsverfassung in der Inspiration . . . 146
6. Die Unpersönlichkeit und Passivität des Inspirationszustandes 150
7. Äußere Umstände beim Inspirationszustand 156
8. Inspiration im außerkünstlerischen, schöpferischen Verhalten 162
9. Inspirationsähnliche Zustände beim Durchschnittsmenschen 166
10. Versuch einer psychologischen Deutung des Inspirationserlebens 169

VII. Unbewußtes und Pathologisches im Kunstschaffen . 176

1. Das Problem des Unbewußten. 176
2. Das Unterbewußte als Traum, Hypnose usw. 178
3. Das Unterbewußte im Sinne der Psychoanalyse 181
4. Unbewußte Zwischenprozesse im Kunstschaffen 188
5. Kunstschaffen und pathologisches Seelenleben. 189

VIII. Die Rolle des Erkennens im Kunstschaffen 198

1. Das Problem der Erkenntnisbeteiligung 198
2. Das rationale Denken im Kunstschaffen 200
3. Irrationale Erkenntnisakte im Kunstschaffen 203
4. Die Idee im künstlerischen Schaffen 205
5. Das Problem der Wahrheit im Kunstschaffen. 209

IX. Die technische Ausführung 215

1. Konzeption und Ausführung. 215
2. Die künstlerische Technik 218
3. Psychologie der musikalischen Technik 222
4. Psychologie der dichterischen Technik 227
5. Psychologie der Technik in den bildenden Künsten 232
6. Die Antagonie zwischen schöpferischer Vision und Technik 238

Abschluß: Das Kunstschaffen unter metaphysischem Gesichtspunkt 240

Digitized by Google

VIERTES BUCH

DIE PSYCHOLOGIE DER ÄSTHETISCHEN WERTUNG

Seite

I. Das Problem des „absoluten" Kunstwerks und des „absoluten" Kunstwertes 241
1. Absolutheit oder Relativität des Kunstwerks 241
2. Die Relativität des Kunsterlebens und ihre „Grenzen" . . . 244
3. Das adäquate Kunstverhalten als variabler Optimalfall . . . 247
4. Das „Objektive" im Kunstwerk 249
5. Das Problem des absoluten Wertes in der Kunst 251

II. Psychologische Analyse des Wertbegriffs 255
1. Vorläufige Definition des Wertbegriffs 255
2. Das Werterleben als Erfüllung vitaler Bedürfnisse 256
3. Die verallgemeinernde, normierende, verabsolutierende Wertsetzung 259
4. Der Kampf zwischen Werterleben und Wertgeltung 262
5. Zusammenfassung 263

III. Die ästhetische Wertung in ihrer Besonderheit . . . 266
1. Das ästhetische Werterleben 266
2. Die Verallgemeinerung in der ästhetischen Wertung 269
3. Der Normcharakter der ästhetischen Wertsetzung 273
4. Die Objektivierung in der ästhetischen Wertung 274
5. Der kritische Relativismus in der Ästhetik 275

IV. Das Problem der Rangordnung der ästhetischen Werte 277
1. Die Prinzipien der Rangordnung 277
2. Der Umkreis der Rangprinzipien 280
3. Die „objektiven" Wertprinzipien 281
4. Rangordnung der wertenden Subjekte 287
5. Die Vergleichbarkeit der seelischen Erlebnisse 292
6. Außerästhetische Wertprinzipien in der Kunstbewertung . . 295
7. Möglichkeit und Bedeutung der Wertrangordnung 298

Überleitung zum dritten Bande 301

Digitized by Google

DRITTES BUCH

PSYCHOLOGIE DES KUNSTSCHAFFENS

I. DIE PROBLEMATIK DES KUNSTSCHAFFENS

1. ZUR METHODE DER UNTERSUCHUNG

Größere Schwierigkeiten als auf irgendeinem andern Gebiete der Psychologie scheinen sich dem Forscher entgegenzustellen, der die geheimnisvollen Schleier zu lüften strebt, die seit alters das Wesen des künstlerischen Schaffens verhüllen. Fast ein Sakrilegium will solches Unterfangen manchem dünken; denn noch heute, in nüchtern gewordener Zeit, wirkt die Vorstellung früherer Kulturstufen nach: nur mit Hilfe von göttlicher Eingebung sei ein Kunstschaffen möglich, und noch immer scheint sich in der genialen Inspiration ein Ausblick in überirdische Sphären zu öffnen. Der Psychologe freilich darf sich solche Träume, so reizvoll sie sein mögen, nicht zu eigen machen: er muß versuchen, auch das Schaffen des Künstlers in wissenschaftliche Begriffe zu fassen, auch das Geheimnisvollste und Verschwiegenste ins Tageslicht methodischer Erörterung zu ziehen.

Freilich mit allzu hoch gespannten Erwartungen dürfen wir nicht an unsre Aufgabe herantreten. Es wird niemals gelingen, das künstlerische Schaffen auf Formeln zu bringen wie chemische Prozesse, und niemals wird es uns glücken, die Arbeit der Ganglienzellen im Hirne Goethes in jenem erlesenen Augenblicke, da er den „Faust" konzipierte, darzustellen wie einen Destillationsprozeß in einer Retorte. Aber ein Rest des Irrationalen bleibt ja bei der Analyse jeder menschlichen Persönlichkeit, einerlei, ob sie den Durchschnitt überragt oder nicht. Ein jedes Individuum ist in den Tiefen seines Wesens singulär, unüberschaubar, irrational. Das aber braucht uns nicht zu hindern, auch diesem irrationalen Faktum mit rationalen

Digitized by Google

Mitteln uns so weit als möglich anzunähern. Ich habe einmal das Gleichnis gelesen, daß wir den psychischen Erscheinungen gegenüberständen wie dem wirren Wirbeltanz der Schneeflocken im Winde. Gewiß ist es unmöglich, die vielbewegte Bahn jeder einzelnen Flocke nachzuzeichnen und nachzurechnen, aber was wir doch erkennen können, sind die allgemeinen Gesetze, denen jede einzelne Flocke unterworfen ist. So können wir uns auch bei psychologischen Erscheinungen wenigstens von den wichtigsten typischen Erscheinungen Rechenschaft geben, und das ist es, was hier unternommen werden soll. Wir können daher zugeben, daß es unmöglich ist, alle Besonderheiten, ja Absonderlichkeiten der schaffenden Künstler hier einzeln zu erklären: worauf es uns ankommt, ist zunächst eine Darlegung gewisser durchgehender Gemeinsamkeiten, die nachweisbar bei allen Kunstschaffenden, soweit wir es beurteilen können, aufgetreten sind; ferner werden wir aber auch den Besonderheiten wenigstens insoweit nachgehen, als sie typischen Charakter tragen und auf Wesentliches hinweisen.

Wir werden dabei ganz empirisch vorgehen, und uns vor allem vor dem Fehler hüten müssen, der oft gerade gegenüber dem Problem des Kunstschaffens begangen worden ist: aus irgendeinem metaphysischen Prinzip heraus das Kunstschaffen zu erklären. Gewiß brauchen wir uns nicht zu versagen, nachdem wir einen möglichst großen Umkreis von Tatsachen durchforscht haben, die Frage nach einem metaphysischen Sinn des Kunstschaffens in der Gesamtheit des Weltgeschehens aufzunehmen, zunächst jedoch gilt es zu sammeln und zu erklären, was irgend an festen Tatsachen zu ermitteln ist.

Wenn wir, wie oben gesagt, das Hauptaugenmerk auf das allen Künstlern Gemeinsame richten, so ist uns dessen Vorhandensein jedoch nicht ungeprüfte Voraussetzung, sondern Problem. Wir werden deshalb nicht, wie es zuweilen geschehen ist, das bei einem oder einigen Künstlern Feststellbare ohne weiteres verallgemeinern, sondern werden möglichst viele Künstler aller Art befragen und dabei auch die Verschiedenheiten nicht als gleichgültiges Beiwerk behandeln, sondern (wie in der Untersuchung des Kunstgenießens) auch in den Ab-

Digitized by Google

weichungen von der zunächst ganz hypothetischen Norm wissenschaftliche Probleme sehen.

Über die Methodik im einzelnen ist vieles bereits im ersten Bande vorweggenommen, denn manches liegt für die Untersuchung des Kunstschaffens sehr ähnlich wie für die des Kunstgenießens. Ja, da das Verständnis des Kunstgenusses ein wesentlicher Bestandteil auch für die Psychologie des Kunstschaffens ist, so haben die Ergebnisse unserer früheren Untersuchungen auch für die folgenden wesentliche Bedeutung. Denn den Typen des Kunstgenießens z. B., die wir früher besprachen, korrespondieren analoge Typen des Kunstschaffens. Die vorwiegend sensorische, motorische, imaginative oder rationale Veranlagung, wie sie sich im Kunstgenießen betätigt, findet die Entsprechung unter den Kunstschaffenden, da man im allgemeinen annehmen muß, daß z. B. dort, wo sich dem Kunstgenuß starke motorische Anregungen in einem Kunstwerke bieten, der Künstler selbst eine ausgeprägte motorische Natur gewesen sein muß, wofür wir bereits im ersten Bande mancherlei Beweise gebracht haben.

Im übrigen sprechen wir, wenn wir als Nichtkünstler über das künstlerische Schaffen reden, doch nicht ganz davon, wie ein Blinder von Farben spricht. Wir können vielmehr die Annahme machen, die sich uns bald durch eine Analyse der Äußerungen der Künstler selbst bestätigen wird, daß die künstlerische Begabung nicht etwa ein ganz neues, allen übrigen Menschen völlig mangelndes Organ voraussetzt, sondern wir können zeigen, daß es sich dabei um Fähigkeiten handelt, die in allen Menschen vorhanden, wenn auch nicht in gleicher Weise gesteigert sind. Wenn man die künstlerische Fähigkeit als eine Abnormität ansieht, einerlei ob als Über- oder Unternormalität, so gilt für sie doch, was für alle übrigen Abnormitäten gilt: daß sie nur gradweise, nicht wesenhafte Unterschiedenheiten von der Norm sind.

So schwierig es auch sein mag, das so gestellte Problem zu lösen, so sind wir doch in mancher Hinsicht für die Analyse der schöpferischen Tätigkeit günstiger gestellt als für andere psychologische Forschungszweige. Muß der Psychologe dem Kunstschaffen gegenüber auch auf das Experiment fast ganz

Digitized by Google

und auch auf die Selbstbeobachtung so gut wie völlig verzichten, so bietet sich ihm dafür ein objektives Material in so reicher Fülle, wie auf kaum einem anderen Gebiete seiner Wissenschaft. Da liegt zunächst eine außerordentlich große Menge von Selbstzeugnissen der Künstler vor. Gewiß sind diese Aussagen, die sich meist in Briefen, aufgezeichneten Gesprächen usw. finden, nicht alle kritisch gesichert, sondern zuweilen von abenteuerlichster Spekulation durchsetzt, indessen eignet doch auch wieder gerade den Künstlern mehr als anderen Menschen die Fähigkeit zur Selbstbeobachtung und der Darstellung des Beobachteten, so daß man schon eine recht beträchtliche Quelle der Erkenntnis in ihren Bekenntnissen finden kann, und selbst rein spekulative Äußerungen enthüllen doch dem kritischen Beurteiler vieles über die Erlebnisse, aus denen sie erwachsen sind. Ungeprüft darf natürlich keine Notiz übernommen werden, aber schon der Vergleich mit den Äußerungen anderer Künstler gibt ein Wertkriterium ab, demgemäß ich bemüht war, zunächst solche Aussagen von Künstlern über ihr Schaffen heranzuziehen, denen typischer Charakter zukommt.

Noch vorsichtiger muß man in der Untersuchung des Kunstschaffens mit Rückschlüssen aus den künstlerischen Werken sein. Die Wirkung derselben auf die Genießenden kann gleichsam experimentell stets von neuem erprobt werden; ein solches Verfahren im Hinblick auf das Kunstschaffen ist nicht möglich. Dazu kommt, daß der Künstler im Werke selbst oft gerade seine Arbeit verbirgt, daß er es möglichst gereinigt von allem Schweiß, den die Herstellung gekostet hat, darbietet.

„E quel che 'l bello e 'l caro accresce a l' opre,
L' arte che tutto fa, nulla si scopre."
(Aus Tasso: La Gerusalemme Liberata.)

Mit dem „Nacherleben", das z. B. Volkelt[1]) als wichtigstes Mittel der Forschung ansieht, muß man vielmehr äußerst vorsichtig sein; denn gerade dies öffnet wilder Spekulation Tür und Tor. Gewiß ist ein solches Nacherleben vielfach nötig, es genügt aber auf keinen Fall, daß man dabei vom fertigen

1) Volkelt, Ästhetik III, 75.

Digitized by Google

Werke ausgeht. Besonders das, was Volkelt das „vorschauende Nacherleben" nennt, birgt große Gefahren in sich. Er will dies auch als „einfühlendes Nacherleben" bezeichnen und beschreibt es folgendermaßen: „Wir stellen uns einen schaffenden Künstler als uns gegenüberstehend — wenn auch in noch so unbestimmten Umrissen — vor. In dieses Schema eines uns vorschwebenden Künstlers fühlen wir nun das ein, was wir mit vorschauendem Nacherleben als künstlerisches Schaffen nach dieser oder jener Seite uns innerlich vergegenwärtigt haben." Man sieht schon aus dieser Beschreibung, daß die dabei auftauchende Gewißheit sehr leicht eine vollkommene Täuschung sein kann.

Weit wichtiger als alle Spekulation vom fertigen Werke aus ist die Heranziehung von Vorarbeiten und Skizzen aller Art, die wir für viele große Werke besitzen. Daran können wir nicht nur den oft verschlungenen Wegen, die zum fertigen Werke geführt haben, nachgehen; wir können dabei sogar dem Allerheiligsten des Kunstschaffens, der „Inspiration", nahekommen; denn oft halten gerade erste Skizzen in annähernder Reinheit das Wesentliche der Inspiration fest, das später durch die Ausführung stark modifiziert wird.

Mit einem rein einfühlenden Nacherleben ist aber auch schon darum nicht viel gewonnen, weil das Kunstschaffen eine Menge von Techniken einschließt, die nicht durch Einfühlung, sondern nur durch Übung in dieser Technik selbst erkannt werden können. „Wenn man ein Handwerk im Zuschauen erlernen könnte, so wären alle Hunde Metzger", sagt ein arabisches Sprichwort. Es ist ein Grundmangel der meisten Ästhetiker, daß sie bloß durch „Zuschauen" glaubten, die künstlerische Arbeit verstehen zu können. Nun kann man ja gewiß nicht verlangen, daß jeder Psychologe der Kunst alle Techniken selbst beherrsche, und gewiß gibt selbst eine Übung als „Dilettant" nur ein beschränktes Recht auf Urteil; trotzdem sollte niemand über künstlerische Arbeit schreiben, der nicht selbst sich im Zeichnen und Modellieren geübt hat, der nicht selbst die Regeln der Komposition überschaut, der nicht selbst einmal versucht hat, eine dramatische Gestalt zu verkörpern. Das nur, allerdings ebenfalls stets unter Zuhilfenahme der Aussagen der

Digitized by Google

Künstler, kann ihm die inneren Bedingungen des Kunstschaffens erschließen, nicht bloßes „Einfühlen", so wertvoll dies als Ergänzung der eignen Erlebnisse sein kann. Denn, wie unsere Darlegung zeigen wird, die „Technik" ist nicht ein von der eigentlichen künstlerischen Schöpfung Abtrennbares, eine rein mechanische Vollstreckung rein geistiger Gefühle; nein, der echte Künstler „denkt im Material", und dessen Bearbeitung ist untrennbar verflochten in den Akt des Kunstschaffens. Gewiß liegt es mir ganz fern, das Wesen des Künstlertums vom Dilettantismus aus erklären zu wollen, aber ohne ein ernsthaftes Bemühen um das Technische der Kunst darf man heute nicht über Kunst schreiben wollen. „Ein halbes Jahr Klavierunterricht", wie Fr. Th. Vischer meinte, befähigt noch nicht, über Musik zu schreiben. Gewiß ist das eigentlich Schöpferische in der Kunst nicht identisch mit diesem Technischen, aber es schließt das Technische ein und ist daher ohne dies Technische selbst nicht zu verstehen.

Aber das Kunstschaffen ist niemals aus dem Kunstschaffen allein zu verstehen, sondern auch die Kenntnis der Gesamtpersönlichkeit des Künstlers, auch seines außerkünstlerischen Lebens, liefert wertvolle Beiträge zum Verständnis seines Schaffens. Dies ist ja nur eine Auswirkung der Persönlichkeit neben andern, und wie der Botaniker, Goethes grandiosem Vorgang folgend, in der Blüte und der Frucht einer Pflanze die gleichen formenden Kräfte am Werke sieht, die auch Stengel und Blatt hervortreiben, so kann eine Kenntnis außerkünstlerischer Lebensbetätigungen des Künstlers wertvolle Aufschlüsse über seine Kunst geben. Eine Psychologie des Kunstschaffens wird daher auch eine Psychologie des Künstlers sein müssen, und die Biographien der großen Künstler aller Art liefern daher wertvolles Material für das Kunstschaffen auch dort, wo sie gar nicht von Kunst sprechen. Man hat neuerdings das „Erlebnis", aus dem das Kunstschaffen erwächst, vielfach zu einem besonderen Studium gemacht, man darf aber nie vergessen, daß das Erleben niemals schon selbst Kunstschaffen ist, sondern daß das Schaffen, auch wenn es im Erleben wurzelt, doch zugleich eine gewisse Gegensätzlichkeit gegen dies Erleben darstellt, daß man daher das

Digitized by Google

Schaffen nicht bloß aus dem Erleben, sondern auch in seinem Gegensatz zum Erleben verstehen muß.

Gerade der Hinweis auf den Erlebnisuntergrund des Schaffens aber hat dazu geführt, nicht nur die Methoden der Normalpsychologie, sondern auch der Pathopsychologie auf den Künstler und sein Schaffen anzuwenden, und es gibt Werke genug, in denen das Kunstschaffen wie das Künstlertum überhaupt nur als Probleme der Pathologie erscheinen. Besonders die neuste Spielart dieser Einstellung, die Psychoanalyse, hat nebeneinander höchst wertvolle, wie auch sehr irreführende Ergebnisse gezeitigt. Für uns besteht kein Zweifel, daß die psychopathologische Methode gewiß wertvolle Hilfen für die Erkenntnis des Kunstschaffens und des Künstlertums überhaupt, besonders vieler individueller Sonderformen davon, zu liefern vermag; wir heben aber hervor, daß jene Methode allein nicht ausreicht, sondern daß sich das Kunstschaffen in seinen Hauptzügen durchaus mit den Mitteln der Normalpsychologie verständlich machen läßt. — Als Hilfsmethoden kommen auch jene Forschungen in Betracht, die das Kunstschaffen auf ersten Entwicklungsstufen untersuchen: so die Tierpsychologie, die Kinderpsychologie, die Psychologie primitiver Völker. Indessen gilt auch hier festzuhalten, daß diese Forschungsweise wohl wertvolle Hilfen bietet, daß jedoch aus ihnen allein das Schaffen von Kunst großen Stils nicht begriffen werden kann, sondern daß dafür in erster Linie das Studium der großen schöpferischen Künstler selbst in Betracht kommt.

Desgleichen gibt die Soziologie wohl wertvolle Hilfen für das Verständnis des Kunstschaffens im Zusammenhang der menschlichen Gemeinschaft überhaupt, aber zu erklären vermag auch diese Methode allein das Kunstschaffen niemals.

Wir finden also für die Psychologie des Kunstschaffens bestätigt, was wir im ersten Bande für die Methode einer Psychologie der Kunst im allgemeinen dargelegt haben, daß niemals die Beschränkung auf eine einzelne Methode die Probleme zu lösen vermag, sondern daß erst das Zusammenwirken vieler Methoden eine gewisse Garantie für solide Arbeit verbürgt. Zusammengehalten aber werden auch für diesen Problemkreis,

Digitized by Google

was ich im ersten Bande bereits darlegte, alle diese Methoden erst durch die vergleichende und differenzierende Methodik, die die Mannigfaltigkeit des Materials in möglichster Fülle zu überschauen strebt, aber doch stets in der Tendenz, das Gemeinsame zu ordnen und auch im Abweichenden noch das Gesetzmäßige zu erkennen.

2. KUNSTSCHAFFEN UND KUNSTGENIESSEN

Die Gründe dafür, daß wir bei unseren Untersuchungen das Kunstgenießen dem Kunstschaffen vorausgestellt haben, obwohl scheinbar stets erst ein Kunstwerk geschaffen sein muß, ehe von Genuß gesprochen werden kann, habe ich im ersten Bande kurz dargelegt. Ich füge hinzu, daß das zeitliche Prius keineswegs auch ein logisches Prius darstellt, daß der Begriff „Kunst" sowohl das Schaffen wie das Genießen umspannt, daß der Begriff des Kunstschaffens auch den Begriff des Kunstgenießens einschließt. Fingieren wir einen Menschen, der im Zustand völliger Bewußtlosigkeit ein Bild oder eine Erzählung gestaltet hätte, so wäre bei einer solchen Produktion doch nur dann von „Kunst" und speziell von ästhetischer Kunst zu sprechen, wenn wenigstens ein ästhetisch Genießender der Möglichkeit nach hinzugedacht wird. Ein Bild oder ein Gesang werden erst dort zur Kunst im engeren, ästhetischen Sinne, wo sie einem ästhetischen Genießen dienen. So hat, wenigstens für die auf ästhetische Wirkung ausgehende Kunst, die uns hier vor allem beschäftigt, das Kunstgenießen das logische Prius, zum mindesten aber logische Gleichwertigkeit.

Aber auch das zeitliche oder, was dasselbe bedeutet, das psychologische Prius, besteht nicht so unbedingt, wie man meinen könnte. Denn auch rein psychologisch genommen setzt das auf ästhetische Wirkung ausgehende Kunstschaffen (und nur ein solches rechneten wir ja zur Kunst im engeren, hier behandelten Sinne) bereits ein in der Vorstellung vorweggenommenes ästhetisches Genießen voraus, und der schaffende Künstler wird in seinem Gestalten stets von solchen vorwegnehmenden Rücksichten auf ein Genießen zum mindesten mitbestimmt, ja er ist selbst der erste Genießende. Selbst für den

Digitized by Google

Vogel, wie für den primitiven menschlichen Sänger bereits ist das Lied, das aus der Kehle dringt, Lohn, der reichlich lohnet, und diese Rücksicht auf eignes Genießen beeinflußt das gewiß auch unabhängig davon wirksame Ausdrucksbedürfnis. Und gar für den bewußten Künstler entwickelter Kulturen, in denen die Kunst zum sozialen Faktor ersten Ranges geworden ist, muß die Rücksichtnahme auf die Wirkung sehr wesentlich mitspielen.

Das Wesen der „ästhetischen" Lebensbetätigung ist sogar reiner im Genießen als im Schaffen vorhanden. Das Schaffen schließt eine Menge von Tätigkeiten ein, die durchaus nicht „eigenwertig", „zweckfrei" sind: das Malen, Modellieren, Berechnen von Architekturen, das Schreiben von Dichtungen oder das Ausführen von Musikwerken, alles das ist nicht bloß eigenwertige Tätigkeit, sondern „Arbeit", d. h. mittelwertige Tätigkeit allerdings im Hinblick auf ein ästhetisches Erleben: das Genießen durch ein Publikum und auch durch den Schöpfer selbst. Es ist eine, später ausführlich zu widerlegende Laienmeinung, die „Arbeit" des Künstlers sei nur ein ästhetisches Vergnügen; in Wahrheit ist sie oft Mühe und erbitterter Kampf, die allerdings insofern einen Lohn in sich trägt, als sie, wie gezeigt, ein Genießen einschließt, ein unablässiges Vorwegnehmen der Wirkung auch während der Arbeit.

Ich stelle eine Beschreibung des Schaffensvorgangs hierher, die von A. de Musset stammt, und die auch für viele andere als typisch anzusehen ist: „Die Erfindung verwirrt mich und bringt mich zum Zittern, die Ausführung, die immer zu langsam für meinen Willen ist, verursacht mir furchtbares Herzklopfen, und unter Tränen und mühsam verhaltenem Schreien bringe ich die Idee zur Welt, deren ich mich am nächsten Tage schäme und die mich anwidert." Und die Schilderung Mussets ist nicht vereinzelt. Von vielen anderen (wenn auch lange nicht von allen) Künstlern wissen wir, daß ihre Geisteskinder mit Schmerzen geboren werden. Jedenfalls aber dürfte das bisher Gesagte genügen, um die Vorstellung des Publikums, das künstlerische Schaffen sei eitel Vergnügen, als Torheit zu erweisen. Es liegt etwas sehr Wahres in Friedrich Schlegels Witz, daß der Weg von der ersten Inspiration bis zum vollende-

Digitized by Google

ten Werke mindestens so weit sei wie der Weg vom ersten Kuß zum Wochenbett.

Eine Psychologie des Kunstschaffens wird also nicht bloß den Künstler auf den heiteren Pfaden, auf denen er seinen Träumen nachwandelt und wo ihm aus den Tiefen seiner Seele die Vision des künftigen Werkes aufblitzt, begleiten dürfen, sondern wird ihm an den Schreibtisch und ins Atelier folgen müssen, wo in oft schwerer Arbeit, unter hundertfältigen Versuchen, über Stunden des Verzagens und der Verzweiflung, physischer und psychischer Höchstanstrengung hinweg, das Werk der Vollendung zureift. Und man wird sich dabei stets der früher aufgedeckten Verwicklungen des Kunstgenießens bewußt sein müssen, auf das, wenn auch nicht klar bewußt, so doch instinktmäßig der schaffende Künstler Rücksicht nehmen muß, neben, wenn auch nicht über den ebenso verwickelten Antrieben, die ihn aus dem eignen Leben heraus zum Schaffen drängen.

Mit alledem soll natürlich nicht gesagt sein, daß diese Berücksichtigung der ästhetischen Wirkung allein das Wesen des Kunstschaffens ausmachen könne, im Gegenteil, es wird der Hauptgegenstand der folgenden Darlegungen sein, daß das Kunstschaffen in einem spontanen, ja mit innerer Notwendigkeit sich äußernden Ausdrucksbedürfnis wurzelt, bei dessen Fehlen, selbst bei raffiniertester Kenntnis und Ausmessung der Wirkungsmöglichkeiten, das Kunstwerk unlebendig bleibt, nicht echte Kunst ist, sondern „Mache", wie man zu sagen pflegt. Insofern als der Ausdruck als solcher seelischen Bedürfnissen genugtut, ist er Eigenwert, ästhetisch, dem „Spiel" verwandt, das auch einem zweckfreien Betätigungsdrang entspringt. Aber „Kunst" wird aller Ausdruck erst dort, und dadurch unterscheidet er sich ja vom Spiel, daß er auf „Gestaltung", „Form" ausgeht, die ihrerseits, als Objekt des ästhetischen Genießens selbst ästhetisch ist, sodaß wir von Kunst erst dort reden können, wo die Wirkung des Gestalteten im Ausdruck einbezogen ist. Deshalb genügt die bloße Ausdruckstheorie nicht, sondern ebenso wichtig wie die Betonung des Ausdrucks ist die Hervorhebung des untrennbaren Zusammenbestehens von Ausdruck und

Digitized by Google

Gestaltung, d. h. die Berücksichtigung der ästhetischen Wirkung in aller Kunst.

Denn kein, auch außerhalb der Kunst geschehender „Ausdruck", ist, wie später zu zeigen sein wird, ein rein individuell-subjektiver Faktor, ein blinder, vulkanischer Ausbruch, sondern ebenfalls durch soziale Beziehungen mannigfach modifiziert. Wo immer der Mensch in sozialen Gemeinschaften steht (und das tut er überall, auch dort noch, wo er sich bewußt isoliert), kann er nicht umhin, bei seinem Ausdruck auch den Eindruck auf andere zu berücksichtigen, sei es auch nur so, daß er jenen Eindruck auf andere in sein eignes Bewußtsein miteinbezieht. Ja, ganz ohne Wissen und Willen muß er das tun. Alle unsere Ausdrucksmöglichkeiten sind bereits sozialisiert, d. h. unter Berücksichtigung der Eindruckswirkung vorgeformt, sie sind schon an sich, auch vor ihrer Benutzung durch den individuellen Künstler, wenigstens teilweise ästhetisch geformte Gebilde. Die Sprache, die der Dichter, das Tonsystem, das der Musiker, der mimische Ausdruck, den Plastiker oder Schauspieler, die Farbenkombinationen, die die Maler benutzen, alle sind niemals „reiner" Ausdruck, sie sind bereits Gestaltung.

Man darf sich darin nicht irremachen lassen, wenn von Künstlern selbst eine solche Berücksichtigung der Wirkung auf andere in Abrede gestellt wird. Gewiß liegen Äußerungen schaffender Künstler genug vor, die mit Verachtung vom „Publikum" sprechen. Genau besehen, lehnen solche Aussprüche nur bestimmte Wirkungen, nicht eine Wirkung auf andere schlechthin ab. Wenn zum Beispiel einer erklärt, er gestalte ohne Rücksicht auf Erfolg beim Publikum, nur für sich, so ist mit jener verachteten Menge doch stets nur ein übles Durchschnittspublikum gemeint, dem in Gedanken ein ideales Publikum entgegengestellt wird, sei es auch, daß der Künstler sich dieses nur in seiner eignen Person verkörpert denken kann. Meist träumen jene publikumverachtenden Künstler doch von einer Elite von „hundert Lesern", wie Stendhal, von einem späteren Jahrhundert, das sie verstehen soll, wie Hebbel oder die Droste, von Nachwelt überhaupt, wie der Dichter im „Prolog auf dem Theater" zum „Faust". Ein Kunst-

Digitized by Google

schaffen ohne jede Rücksicht auf ästhetisches Genießen ist undenkbar. Schon der soziale Charakter aller Kunst, der vielleicht beim einzelnen Werke zurücktreten kann, für die Kunst in ihrer Gesamtheit jedoch unbestreitbar ist, setzt eine Beziehung des Schaffenden zum Kunstgenießen voraus. Grund zur Geringschätzung gibt eine solche Rücksichtnahme aufs Genießen nur dort, wo es sich um unwürdige Konzessionen handelt, die den Überzeugungen des Kunstschaffenden zuwiderlaufen, wo kalte Berechnung das Schaffen bestimmt. Davon ist jedoch nicht die Rede, wenn wir in allem Kunstschaffen das Vorwegnehmen eines Genießens als wesentlichen Faktor einführen.

Wir werden also die Rücksicht auf das Kunstgenießen als wesentlichen Teil des Kunstschaffens anzusehen haben, und eben aus diesem Grunde mußten wir die Analyse des ästhetischen Genießens voranstellen. Aber damit ist keineswegs gesagt, daß das Kunstschaffen ganz aus dieser Rücksichtnahme zu erklären sei, vielmehr bietet das Kunstschaffen selbst viele Probleme eigner Art, vor allem das des „Ausdrucks", aber auch solche, die zum Teil sogar außerästhetischen Charakters sind. Wir müssen eine Menge von Tatsachen allgemeinpsychologischer, pathologischer, soziologischer, ethnographischer und historischer Art berühren, die von rein ästhetischen Gesichtspunkten aus gar nicht zu verstehen sind.

3. DER WEG DER UNTERSUCHUNG

Wir werden daher, um das Kunstschaffen verständlich machen zu können, den Kreis der Untersuchung einigermaßen weit zu ziehen haben. Wir werden das Kunstschaffen zu verstehen haben aus dem Wesen des Künstlers, und es wird zu untersuchen sein, welche menschliche Besonderheit zum Schaffen drängt; denn das Kunstschaffen ist nicht etwas, was man erlernte wie ein Geschäft, sondern ist Ausdruck einer spezifischen menschlichen Eigenart. Worin diese zu sehen ist, ist das erste Problem.

Sie ergibt sich nicht als Wesensverschiedenheit, sondern als eine gradweise Steigerung von seelischen Anlagen, die in allen Menschen wirksam sind. Ihre Voraussetzung ist eine erhöhte

Digitized by Google

Erlebnisfähigkeit, sie selbst umschließt die Doppelfähigkeit des Ausdrucks und der Gestaltung dieses Ausdrucks für den Eindruck auf andere, die beide eng verknüpft sind. Beide aber, Ausdruck wie Gestaltung, bieten jedes für sich und in ihren Wechselbeziehungen eine weitere Gruppe höchst komplizierter psychologischer Probleme.

Eine dritte Gruppe von Problemen erwächst, sobald wir den Prozeß des Kunstschaffens, seinen realen Ablauf ins Auge fassen, sowohl hinsichtlich des besonders rätselhaften „Inspirationszustandes", als auch hinsichtlich der Überführung dieser Inspiration in die technische Arbeit.

Mit diesen drei Hauptproblemen der Psychologie des Kunstschaffens hängt eine Reihe weiterer viel umstrittener Probleme, die eine besondere Erörterung nötig machen, eng zusammen, die wir aber jenen Hauptgesichtspunkten unterordnen: so das Problem der Beteiligung des unbewußten Seelenlebens beim Kunstschaffen, das Pathologische des Künstlers, die Rolle des Denkens, der Idee, im Kunstschaffen und vieles andere.

Literatur.

I. Werke, in denen das Kunstschaffen psychologisch behandelt wird.

Arréat: Mémoire et imagination (Peintres, musiciens, poètes et orateurs). 1895.
Börner: Künstlerpsychologie im Altertum. Zeitschr. f. Ästhetik VII.
Brentano: Das Genie. 1892.
Dessoir: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1904.
Dilthey: Die Einbildungskraft des Dichters. 1892.
—: Erlebnis und Dichtung. 1906.
Gystrow (Hellpach): Soziologie des Genies. 1900.
Hinrichsen: Zur Psychologie und Psychopathologie des Dichters. 1911.
Hausenstein: Vom Künstler und seiner Seele. 1914.
Kreibig: Beitr. zur Psych. des Kunstschaffens. Zeitschr. f. Ästhetik IV.
Löwenfeld: Über die geniale Geistestätigkeit.
Lucka: Die Phantasie. 1908.
Major: Die Quellen des künstlerischen Schaffens. 1913.
Müller-Freienfels: Persönlichkeit und Weltanschauung. 2. Aufl. (nur diese ist zu benutzen!) 1922.
—: Poetik[2]. 1920.
—: Irrationalismus. 1922.
—: Das Denken und die Phantasie. 1916.

Digitized by Google

Ölzelt-Newin: Über Phantasievorstellungen. 1885.
Paschal: Esthétique nouvelle fondée sur la psychologie du génie. 1910.
Pannenborg: Zeitschr. f. angew. Psychologie XII.
Platzhoff-Lejeune: Werk und Persönlichkeit. 1903.
Ilse Reicke: Das Dichten in psychologischer Betrachtung. Zeitschr. f. Ästhetik X.
Reibmayer: Entwicklungsgeschichte des Talentes und Genies. 1908.
Ribot: Essai sur l'Imagination créatrice. 1905.
—: Psychologie des sentiments. 1895. (Auch deutsch.)
Seashore: The Psychology of musical talent. 1919.
Séailles: Le génie dans l'art. 1898.
Taine: Psychologie de l'art. 1865.
Türck: Der geniale Mensch[7]. 1910.
Utitz: Vom Schaffen des Künstlers. Zeitschr. f. Ästhetik X.
—: Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft II. 1920.
J. Volkelt: Ästhetik III, 1914.
Wendel: Über das Genie. 1909.

II. Sammlungen von Dokumenten zur Psychologie des Kunstschaffens.

Birnbaum: Psychopathologische Dokumente. 1920.
Chabaneux: Le Subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains. 1897.
Richard Hennig: Das Naturgefühl. Die Inspiration. 1912.
Lombroso: Der geniale Mensch. 1887.
—: Genie und Entartung. 1894.
—: Neue Studien über Genialität. 1907.
K. E. Schmidt: Künstler-Worte. 1906.

Quellenwerke zur Psychologie der Musiker.

Beethoven: Briefe; vgl. F. Kerst: Beethoven im eignen Wort. 1904.
Berlioz: Lebenserinnerungen.
Dauriac: Psychologie du musicien. Rev. phil. 35, 41, 42.
Feis: Stud. über die Geneal. und Psychol. der Musiker. 1910.
Litzmann: Clara Schumann.
Mozart: Briefe.
Richard Wagner: Mein Leben. 1911.
v. Weber: Max M. v. Weber: Biographie von K. M. v. Weber, hsg. von Pechel. 1912.

Quellenwerke und Spezialuntersuchungen zur Psychologie der Dichter.

H. F. Amiel: Fragments d'un journal intime. 1905.
Bettina v. Brentano: Cl. Brentanos Frühlingskranz.
Byron: Tagebuchblätter, hsg. von Engel. 1878.

Digitized by Google

Dostojewski, Briefe, hsg. von Eliasberg. 1913.
E. Ermatinger: Das dichterische Kunstwerk. 1921.
Flaubert: Correspondence. 4 Bde.
Fontane: Von Zwanzig bis Dreißig. 1920. (Jubil.-Ausgabe II.)
Goethe, Tagebücher, Gespräche, Briefe usw.
Goncourt: Journal.
Grillparzer: Autobiographie, Tagebuchblätter usw.
Hebbel: Tagebücher.
Heyse: Jugenderinnerungen und Bekenntnisse. 1909.
E. Th. A. Hoffmann: Tagebücher. 1915.
Holtei: Vierzig Jahre. 1909.
G. Keller: Leben, Briefe und Tagebücher (Baechtold). 1893—1898..
H. v. Kleist: Briefe.
Lenau: Briefe, Aufzeichnungen usw., hsg. von Greiner. 1911.
O. Ludwig: Zum eignen Schaffen, Shakespeare-Studien usw.
K. Ph. Moritz: Anton Reiser, ein psychologischer Roman.
Musset: (George Sand) Elle et lui. — Bekenntnisse eines Kindes seiner Zeit.
Nietzsche: Ecce homo. 1889.
Novalis: Fragmente (enthalten in den „Ges. Werken").
Platen: Tagebücher, hsg. von Petzet.
Frida Port: H. Lingg. 1912.
Rousseau: Confessions.
—: Rousseaus Briefe. 1791.
F. Schiller: Briefe, theoretische Schriften usw.
Stendhal-Beyle: Autobiographie. Deutsche Ausgabe. Werke V.
Storm: Briefwechsel mit E. Kuh.
Strindberg: Autobiographische Werke.
Tieck: L. R. Köpke: Erinnerungen aus dem Leben des Dichters. 1855.
Unger: Weltanschauung und Dichtung.
Wechsler: Weltanschauung und Kunstschaffen. 1911.
Wilde: De profundis. 1904.
Zschokke: Selbstschau. 1841.

Quellenwerke und Spezialuntersuchungen zur Psychologie bildender Künstler.

L. Arréat: Psychologie du peintre.
A. Binet: La mystère de la Peinture. 1909.
O. Brahm: Stauffer-Bern: Sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte. 1892.
B. Cellini: Biographie übersetzt von Goethe.
A. Dürer: Schriften, hrg. von K. Lange.
Feuerbach: Ein Vermächtnis. 1890.
G. Flörke: Zehn Jahre mit Böcklin. 1901.
V. Gogh: Briefe an seinen Bruder. 1914.
E. Guhl: Künstlerbriefe. 1880.

Digitized by Google

A. v. Hildebrandt: Das Problem der Form. 1897.
W. Kandinski: Über das Geistige in der Kunst. 1912.
M. Liebermann: Die Phantasie in der Malerei. 1916.
Franz Marc: Briefe. 1921.
v. Munkacsi: Erinnerungen.
Fr. Pecht: Aus meiner Zeit. 1894.
v. Pidoll: Aus der Werkstatt eines Künstlers (Hans v. Marées). 1908.
Popp: Beitr. zur Gesch. der neueren Künstlerästhetik. 1902.
H. Richter: William Blake. 1906.
Ludwig Richter: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers.
A. Rodin: Die Kunst. Gespräche des Meisters hrg. von Gsell. 1912.
R. Schick: Böcklin-Tagebuch. 1901.
Stauffer-Bern: Familienbriefe und Gedichte. 1914.
M. Waser: Künstlerische Handschrift. Raschers Jahrb. I 1910.

Digitized by Google

II. DIE PSYCHOLOGIE DES KÜNSTLERS

1. DIE PROBLEMATIK DES „SCHÖPFERTUMS"

Eine Psychologie des Kunstschaffens muß zugleich eine Psychologie des Kunstschaffenden, des schöpferischen Künstlers sein. Denn das schöpferische Verhalten ist nicht eine äußerlich angelernte Fertigkeit, sondern wurzelt im innersten Wesen des gesamten Menschen. Künstler wird man nicht, Künstler ist man.

Freilich ist es gar nicht so leicht, wie der Laie meint, zu sagen, wer unter die Kategorie der schaffenden Künstler gehört. Denn längst nicht jeder, der sich mit der Herstellung von Werken beschäftigt, die als Kunstschöpfungen in den Handel kommen, ist darum ein schöpferischer Künstler. Nicht jeder, „dem ein Verslein gelang in einer gebildeten Sprache" ist darum ein Dichter. Nicht, daß einer überhaupt Werke einer bestimmten Gattung herstellt, gibt ihm den Anspruch auf das Prädikat des schöpferischen Menschen, sondern erst, daß diese Werke künstlerische Werte höheren Ranges sind.

Freilich geraten wir, indem wir den Begriff des Werts und des Wertrangs hier heranziehen, in die höchst verwickelte Problematik der künstlerischen Wertgebung hinein, die ich erst in einem späteren Teil der vorliegenden Untersuchungen aufzurollen gedenke. Es sei hier im voraus bemerkt, daß es für diesen Begriff kein einheitliches und unfehlbares Kriterium gibt, daß vielmehr die Kurse der künstlerischen Werte mindestens ebenso starken Schwankungen unterworfen sind wie die Kurse am Effektenmarkt, und daß die mit dem Anspruch absoluter Geltungen auftretenden Wertungen, die von Philosophen sowohl wie Historikern proklamiert werden, sich genauerer Analyse als höchst unsichere Gebilde erweisen, da keine

Digitized by Google

einzige Wertung sicher ist, von einer folgenden Generation von Kritikern nicht für ganz falsch erklärt zu werden. Die Geschichte aller Künste offenbart, daß zwar zu allen Zeiten Werturteile gefällt worden sind, in jeder Zeit und innerhalb jeder sozialen Gemeinschaft jedoch nach anderen Wertgesichtspunkten.

Trotzdem müssen wir, so schwankend diese Wertgebung sein mag, sie doch wenigstens vorläufig unserer Abgrenzung zugrunde legen, um weiterhin nach einem besseren Kriterium zu suchen. Sie gibt für unsere Untersuchungen wenigstens eine ungefähre Umgrenzung, indem sie uns den Umkreis bezeichnet, innerhalb dessen wir nun nach weiteren Kriterien zu suchen haben, und zwar, da sich rein objektive Merkmale nicht feststellen lassen, vielleicht subjektive, psychologische. Ohne also im einzelnen die Berechtigung nachzuprüfen, ob die in irgendwelcher größerer Extensität als Werte von Rang geltenden Werke objektiv sich als solche erweisen lassen, beziehen wir ihre Schöpfer in den Kreis unserer Untersuchungen ein. Finden wir in der psychologischen Zergliederung ihres Wesens ein unterscheidendes Merkmal für den echten Künstler, so würde sich der zunächst sehr weit gezogene Kreis von selbst verengen, und wir brauchen auch der Hoffnung nicht zu entsagen, daß wir von dieser subjektiven Besonderheit des schöpferischen Menschen auch für die Wertung der Werke Erkenntnishilfen gewinnen. Unsere Auswahl auf Grund der geschichtlich vorliegenden Ranggebung ist also keine bindende, sondern nur heuristisches Prinzip.

2. DAS PROBLEM DER ORGANISCHEN BESONDERHEIT DES SCHÖPFFRISCHEN MENSCHEN

Unser Problem wird also sein, ob wir unter jenen Menschen, die es in der Geschichte des menschlichen Geisteslebens zum Rufe schöpferischer Begabung gebracht haben, irgendwelche psychophysischen Besonderheiten nachweisen können, die uns, da wir aus den Werken ein einheitliches Kriterium für das Schöpfertum nicht finden, gestatten, eine besondere Kategorie des schöpferischen Menschen aufzustellen. Die Frage wird also sein, ob sich bei den so ausgesonderten Individuen oder wenig-

Digitized by Google

stens einem überwiegenden Teil derselben organische oder mindestens dispositionelle Merkmale finden, die sie prinzipiell von allen übrigen Menschen abheben.

Der Laie ist in der Regel geneigt, gewisse technische Fertigkeiten stark zu betonen, also die Frage, ob einer eine zeichnerisch geschickte Hand, virtuose Meisterung musikalischer Instrumente, eine sichere Sprachbeherrschung hat, als wesentlich anzusehen. Wir werden später auf diese gewiß nicht unwichtigen Tatsachen zurückkommen; hier jedoch haben wir festzustellen, daß sie ein absolutes Kennzeichen schöpferischer Veranlagung nicht sind. Denn erstens sind gerade jene Fertigkeiten in hohem Grade erlernbar; sie sind, wenn auch nicht allen, so doch den meisten Menschen grundsätzlich zugänglich, und sie finden sich in oft höchster Ausbildung, in einem Grade, wie er selbst bei zweifellos schöpferischen Begabungen nicht nachzuweisen ist, bei durchaus unschöpferischen Individuen. Man kann bei starken Schöpfern in der Bildkunst oft geradezu ein merkwürdiges technisches Ungeschick nachweisen, das sich in ganz offenbaren Verzeichnungen kundtun kann (bei Böcklin und Thoma z. B.). Man weiß, daß ein schöpferischer Musiker vom Rang Richard Wagners keineswegs ein virtuoser Klavierspieler war. Man kann auch bei Dichtern ersten Ranges Unsicherheiten in der Sprachbeherrschung und der Reimbegabung nachweisen, während es Virtuosen des Griffels oder des Klaviers oder der Reimtechnik gibt, denen niemals ein schöpferischer Wurf gelang. In diesen Fertigkeiten kann also das unterscheidende Merkmal nicht liegen. Aber auch unter den im engeren Sinne seelischen Fähigkeiten gibt es keine, die den als schöpferisch geltenden Individuen ausschließlich zukäme. Nirgends ist beim schaffenden Künstler eine Funktion nachzuweisen, die der gewöhnliche Mensch überhaupt nicht besäße. Was man als solche angeführt hat, die Phantasie, die Intuition, die Inspiration und anderes, läßt sich alles auch in der normalen Seele, wenn auch weniger entwickelt, aufzeigen. Diese Feststellung ist keine Entwürdigung des Genies, wie es manchem vorkommen mag, sondern scheint uns gerade die tiefste allgemeinmenschliche Bedeutung des Künstlers zu verbürgen. Hätte ein Künstler Er-

Digitized by Google

lebnisse, die grundsätzlich jedem anderen Menschen verschlossen wären, so wären sie für die übrige Menschheit belanglos.

Ich führe das für einige derjenigen Fähigkeiten durch, die man dem Künstler als besondere Gabe zuschreibt, und zwar zunächst für die Phantasie. Nicht nur der Laie, auch kunstphilosophische Schriftsteller wollen in dieser Fähigkeit eine oder gar die spezifische Gabe des Künstlers sehen. Freilich verstehen sie dabei unter dem gleichen Worte sehr verschiedene Tatsachen. Der Laie meint mit „Phantasie" die Fähigkeit, Gebilde vorzustellen, die „es in der Wirklichkeit nicht gibt", oder Geschichten zu erfinden, die sich nie und nirgend begeben haben. So verstanden, ist Phantasie sicherlich weder das Hauptkennzeichen des Künstlers noch eine nur ihm zukommende Eigenheit. Denn Phantasie in diesem Sinne betätigen weder die größten Maler noch die größten Dichter, sondern meist gerade Künstler zweiten Grades. Die berühmtesten Schöpfungen der Malerei und Bildnerei z. B. sind keineswegs Schöpfungen aus dem Nichts, sondern unterscheiden sich im Sinne der Neuheit und Absonderlichkeit der Erfindung oft erstaunlich wenig von einer langen Reihe von Vorbildern. Die Götterstatuen der Griechen, die Madonnenbilder Raffaels und Tizians erscheinen unter dem Gesichtspunkt der „Phantasie" in jenem Sinne nur als geringfügige Variationen gewisser Typen, an denen Generationen vorher bereits gearbeitet haben. Ebenso haben die großen Dramatiker der Weltliteratur von Äschylus über Shakespeare bis zu Goethe und Schiller kaum einen einzigen Stoff frei erfunden, sondern sie alle benutzen vorgefundene, wohl gar von anderen vorgeformte Motive. Die künstlerische Bedeutung beruht bei ihnen allen also auf anderen Dingen als „phantasievoller Erfindung". Und zeichnen sich etwa die großen Architekten und Musiker durch abwegige Erfindung aus? Abgesehen davon, daß Musiker ersten Ranges wie Händel unbedenklich Melodien von Vorgängern entlehnten, liegt die Größe der Kompositionen ganz sicherlich nirgends auf der größten Absonderlichkeit der Einfälle, sondern eher darin, daß sie etwas in ihren Werken gestalten, was jeder empfunden zu haben glaubt, daß sie typischen Ausdruck fanden. Die Phantasie im Sinne möglichst abweichender Erfin-

Digitized by Google

dung kann also nicht die Eigenart des Künstlers ausmachen. Außerdem haben ganz unkünstlerische Menschen diese Art von Phantasie oft in höherem Grade. Ja, sie findet sich vielleicht am stärksten entwickelt bei krankhaften Veranlagungen, bei den pathologischen Lügnern, bei Alkoholikern oder gar Geisteskranken, und bestünde das Kunstschaffen nur darin, so müßte der Opiumrausch die beste Quelle von Kunstwerken sein.

In der Tat haben fast alle Denker, die zur Kunst ein intimeres Verhältnis besitzen, unter „Phantasie" etwas ganz anderes verstanden als solche Art freier Vorstellungskombination. Wenn z. B. Max Liebermann in seinem Buche über die Phantasie sagt, daß in einem Porträt von Franz Hals mehr Phantasie stecke als in einer Darstellung von Kentauren und Faunen, so bedeutet Phantasie hier eben etwas anderes, als was man herkömmlicherweise sich unter jenem Worte denkt. So haben die meisten Denker, die in der „Phantasie" das Wesen des Künstlers sehen, jenen Begriff so weit gefaßt, daß seine Brauchbarkeit für eine psychologische Analyse damit von selbst aufhört. Indem man unter Phantasie den Inbegriff aller schöpferischen Fähigkeit versteht, wird der Satz, daß der Künstler sich durch Phantasie unterscheidend kennzeichne, zur blassen Tautologie. So definiert z. B. Vischer: „Das Schöne entsteht nur durch Phantasie, sonst durch gar nichts; Phantasie ist das spezifische Organ des Schönen" (Ästhetik, § 398). Und Dilthey sagt von der dichterischen Phantasie, sie sei „der Inbegriff der Seelenprozesse, in denen die dichterische Welt sich bildet".[1]) Solche Definitionen kommen für unseren Zweck nicht in Betracht. Schärfer hat Volkelt den Begriff zu fassen gesucht und als Kennzeichen gesteigerte Anschaulichkeit des Vorstellens, Umformung von Vorstellungsinhalten, ein besonderes künstlerisches Freiheitsgefühl und einen Gestaltungsdrang angesehen. Auch in dieser Bestimmung ist „Phantasie" nur ein Sammelname für sehr verschiedene Dinge, die (wie das Freiheitsgefühl) keineswegs in allem künstlerischen Schaffen bestehen, oder alle auch bei Nichtkünstlern vorkommen können, ohne irgendwelche schöpferische Fähigkeiten zu verbürgen. Wollen

1) Das Erlebnis und die Dichtung. 8. Aufl. 185.

Digitized by Google

wir den Begriff Phantasie verwenden, so müssen wir ihn scharf und eindeutig fassen, etwa als erhöhte Lebhaftigkeit und Plastizität des Vorstellungslebens, dann aber ergibt sich, daß er weder den Künstlern allein zukommt, noch deren Wesen restlos bestimmt.

Wie wenig die Phantasie das unterscheidende Merkmal des Künstlers sein kann, geht aber auch daraus hervor, daß man als Wesen des Kunstschaffens seit alters etwas angesehen hat, was der freien Erfindung gerade entgegengesetzt ist: die Nachahmung. Danach müßte ein Künstler also ein Mensch sein, der die Fähigkeit hätte, Tatbestände aller Art „nachzuahmen". Bekanntlich stammt diese Theorie bereits aus Griechenland, von Plato und Aristoteles her; bei den Theoretikern der italienischen Renaissance, dann bei Gottsched, Bodmer, Breitinger, bei Batteux und Diderot und vielen ihrer Zeitgenossen steht das Prinzip im Mittelpunkt der Kunstlehre, und bis zum Absurden hat diese Theorie der Naturalismus des 19. Jahrhunderts getrieben. Auch diese Theorie hat (wie auch die Phantasietheorie) einseitig vor allem die Künste der gegenständlichen Darstellung im Auge, die Schauspielkunst, die gegenständliche Dichtung, Skulptur und Malerei; denn daß Ornamentik und Architektur, absoluter Tanz, absolute Musik oder Lyrik bloß Nachahmung wären, wird niemand im Ernste behaupten. Aber nicht einmal für die gegenständlichen Kunstzweige stimmt diese Lehre: denn der große Schauspieler ahmt nicht nach, sondern gestaltet in schöpferischem Ausdruck, und die gefeierten Bildwerke der Antike und jeder großen Epoche der Malerei sind nicht als Nachahmung entstanden, sondern, was sie zur Kunst macht, ist gerade das Nichtnachahmende. Oder will man im Ernst die „Orestie", „Hamlet" oder „Faust" als Nachahmung hinstellen? Wo sind denn die Modelle, die da „nachgeahmt" sind? Rein als „Nachahmer" stehen manche Verwandlungskünstler der Variététheater, die Verfertiger von Panoptikumsfiguren oder gewissenhafte Zeitungsreporter sicher weit höher als jene großen Künstler. Daraus ergibt sich, daß auch die Fähigkeit der Nachahmung weder das eigentliche Wesen des Kunstschaffens noch eine unterscheidende Eigenart des Künstlers ausmachen kann. Es

Digitized by Google

kommt hinzu, daß auch die „Nachahmung" keine einheitliche psychophysische Funktion bezeichnet, sondern auf den verschiedensten seelischen Tatsachen beruhen kann, so daß z. B. die „Nachahmung" des Mimen psychologisch etwas ganz anderes ist als die des Bildhauers oder des Malers (wenn man bei ihnen überhaupt von Nachahmung reden kann), denn selbst dort, wo die Absicht der Wirklichkeitsnachbildung besteht, handelt es sich zum mindesten um ein „Übersetzen" in ein ganz anderes Material, also um ein Umschaffen.

Auch der Versuch, das Wesen des Künstlers von der emotionalen Seite der Seele her zu bestimmen, fällt unzureichend aus. So pflegt man von spezifisch künstlerischem „Naturell" zu sprechen, z. B. jemandem ein „echtes Künstlertemperament" nachzusagen. Und zwar gelten als Kennzeichen eines solchen „Künstlernaturells" z. B. unbesorgter Leichtsinn den Dingen des täglichen Lebens gegenüber, Neigung zu gewissen Sonderbarkeiten in gesellschaftlicher Hinsicht, zu gelegentlichen Exzessen usw. Nun kann vielleicht zugegeben werden, daß man derartiges vielfach bei Künstlern antrifft, wenn auch mehr bei reproduzierenden als schöpferischen Künstlern, es kann jedoch gesagt werden, daß einerseits auch viele Nichtkünstler diese Sorte von „Künstlertemperament" haben, daß jedoch viele fraglos hochbedeutende Künstler keineswegs so veranlagt waren. Im Gegenteil, prüft man nach, wer von den größten Geistern der Kunstgeschichte in jene Schablone eingeht, so wird man nur ganz wenige finden, und auch für diese war das meist nur eine Durchgangsstufe. Was soll eine solche Charakteristik einem Michelangelo, einem Bach, einem Goethe oder gar Grillparzer gegenüber? Jene Neigung zu Extravaganzen ist eine ziemlich unbeträchtliche Nebenerscheinung einer stark subjektiven Veranlagung, hoher Intensität des Erlebens, die sich gelegentlich einmal so äußern kann, sicherlich aber nicht so äußern muß. Sie ist aber auf keinen Fall ein psychologisch unterscheidendes Merkmal, eine seelische Anlage, die den Künstler aus der Menge der Nichtkünstler heraushöbe wie das Geweih den Hirsch aus der Menge der übrigen Waldtiere.

Digitized by Google

3. SCHÖPFERISCHE BEGABUNG ALS GRADVERSCHIEDENHEIT

Alle bisherigen Feststellungen führten zur Erkenntnis, daß zwischen schöpferischer und nichtschöpferischer Anlage nicht eine Artverschiedenheit besteht, wohl aber deutete sich bereits die richtige Lösung an, daß das Wesentliche eine Gradverschiedenheit ist. Nicht also eine Außernormalität, sondern eine Übernormalität haben wir im schaffenden Menschen zu erblicken, nicht eine vom Typus abweichende Spezialität, sondern Typisches in besonderer Steigerung. Unser Problem wird also die Untersuchung sein, was wir unter dieser Gradverschiedenheit, dieser Steigerung zu verstehen haben.

Diese Gradverschiedenheit kann, aber muß nicht unbedingt die einer einzelnen hervorragend starken Anlage sein, die dem Laien für die Sonderart des betreffenden Kunstzweigs besonders wichtig erscheint, also daß etwa Maler ein im üblichen Sinne scharfes Auge besitzen, Musiker besonders hellhörig sein müßten. Es ist vielmehr von vielen Malern bekannt, daß sie kurzsichtig waren, ja, daß sie besondere Mängel des Sehvermögens (Astigmatismus, Farbenschwäche usw.) aufwiesen. Auch sind eine ganze Reihe von Musikern (Mozart, Beethoven, Franz, Smetana, Bruckner u. a.) gehörsleidend gewesen, so daß A. Adler seine Theorie der Überkompensation hat aufstellen können, die — etwas zugespitzt — lauten würde, daß die große Begabung oft auf einer Minderwertigkeit des Organs, die dann allerdings überkompensiert würde, beruhte. Auch ist bereits gesagt, daß viele Dichter keineswegs von Hause aus das, was das Volk eine überströmende Phantasie nennt, besaßen. Eine besondere Ausbildung der Sinnesorgane oder anderer geistiger Fähigkeiten kann gewiß richtungweisend sein, sie erleichtert auch die Entwicklung, aber der Kern des Problems liegt tiefer, liegt im Wesen des ganzen Menschen. Der Grad seelischer Leistungen ist ja überhaupt nicht eine Angelegenheit einer Partialsphäre des Gehirns, sondern muß Resonanz in allen übrigen Sphären der Seele finden, muß hinunterreichen in die letzten Tiefen des Wesens, von wo allen einzelnen Verzweigungen der Seele ihre Lebenssäfte zuströmen.

Digitized by Google

Künstlertum wird also nicht durch eine Gradverschiedenheit einer einzelnen Fähigkeit verbürgt. Auch alle Theoretiker, die das Wesen der schöpferischen Begabung in einer abnormalen Steigerung einer einzigen seelischen Funktion sehen, die das Genie als „geniale Einseitigkeit" definieren, verfehlen das wesentliche Problem. Gewiß kommt es vor, daß einzelne Fähigkeiten zu besonderer Entwicklung gebracht sind, so daß sie weit über das Normalmaß hinausgehen, etwa die Unterscheidungsfähigkeit für Klänge bei Musikern, oder die Sensibilität für Farbeneindrücke bei Malern, Übernormalitäten, die oft auf Kosten anderer Funktionen erkauft sind, aber auch diese besonderen Steigerungen verbürgen niemals allein die schöpferische Künstlerschaft, vielmehr sind sie nicht die Ursache, sondern die Folge einer tiefer liegenden Wesensart, die nicht Steigerung einer einzelnen seelischen Funktion, sondern der gesamten Erlebnisfähigkeit ist. Niemals vermögen solche „Spezialitäten", solche Hochsteigerungen einzelner Funktionen, schöpferisch zu werden, wenn sie nicht getragen werden von einer Steigerung der gesamten Erlebnisfähigkeit, die ihrerseits erst sich jener besonderen Funktionen als Ausdrucksorgans bedient.

Wir werden daher sagen können: nicht die Gradsteigerung einer einzelnen seelischen Funktion bedingt die Künstlerschaft, sondern die Steigerung des gesamten Menschentums, eine Erhöhung der Erlebnisfähigkeit schlechthin. Diese ist die Grundvoraussetzung alles Schöpfertums, wozu denn als besondere Eigenheiten des Künstlers eine erhöhte Ausdrucksfähigkeit, mit der weiterhin eine Gestaltungsfähigkeit verknüpft ist, treten müssen. Aber sowohl die Ausdrucksfähigkeit wie die Gestaltungsfähigkeit sind nicht spezifische Anlagen, sondern kommen in geringerem Grade auch dem Durchschnittsmenschen zu. Welche Art der Ausdrucksgestaltung gewählt wird, hängt beim Künstler dann von spezifischen Anlagen, etwa der musikalischen oder zeichnerischen Begabung ab, das jedoch ist durchaus sekundär gegenüber der allgemeinen gesteigerten Anlage zu Ausdruck und Gestaltung.

Wir hätten damit also die Wesensmerkmale des Künstlers, die untereinander untrennbar verbunden sind, gefunden: erstens

Digitized by Google

in einer gesteigerten Erlebnisfähigkeit, die jedoch dem eigentlichen Schaffen gegenüber den Charakter einer Voraussetzung hat, zweitens in einer gesteigerten Fähigkeit, dieses Erleben auszudrücken, und drittens in der gesteigerten Fähigkeit, dem Ausdruck eine Gestalt zu geben, die auch auf andere zu wirken vermag. In diesen drei Faktoren liegt das Wesen des Künstlers; ihnen gegenüber ist es eine Spezialfrage, wie sich der Ausdruck und die Gestaltung vollziehen, und hierfür kommen in der Tat spezifischere Anlagen in Betracht. Das durch die drei Faktoren gekennzeichnete allgemeine Wesen des Künstlers aber ist nur Steigerung des allgemeinen Menschenwesens überhaupt; denn jeder Mensch hat die Fähigkeiten des Erlebens, des Ausdrucks und der Gestaltung, wie später genauer zu zeigen sein wird, in einem gewissen Grade. Und gerade in dieser Steigerung des allgemein menschlichen Wesens, nicht in irgendwelcher Spezialität, liegen Wert und Würde der Künstlerschaft.

So wird der Künstler der repräsentative Mensch, d. h. einer, in dem das Erleben aller seine Sprache findet. Selbst dann, wenn er durch absonderliche Ausbildung einzelner seelischer Funktionen wirkt, geschieht es nicht kraft deren Absonderlichkeit, sondern gerade darum, weil in der ungewöhnlichen Ausprägung Typisches, Allgemeinmenschliches klarer ins Bewußtsein gehoben wird. Nicht daß etwa E. A. Poe darum künstlerisch wirkte, weil niemand bisher derartige Träume und Visionen gehabt! Gerade umgekehrt; nur darum wirkt er künstlerisch, weil in jedem oder doch sehr vielen Menschen der Ansatz zu solchen Erlebnissen steckt, der hier nur zu extremer Entfaltung gelangt ist. Selbst diese Absonderlichkeiten sind nicht ausschließlich absonderlich, sondern sind Typisches in vergrößernder Verzerrung, die jedoch das Typische nicht aufhebt, sondern in gewissem Sinne unterstreicht, sowenig als die Karikatur eines Menschen in ihrer übertreibenden Verzerrung dessen wahres Wesen bloß entstellt, vielmehr gerade durch die Übertreibung erst recht plastisch herausarbeitet. „Typisch" ist ja nicht zu verwechseln mit „durchschnittlich". Wie bei Völkern z. B. überragende Persönlichkeiten das Typische sogar reiner repräsentieren als der mittlere Durchschnittsmensch, so

Digitized by Google

prägt sich im großen Künstler das allgemein Menschliche reiner aus als beim Durchschnitt. Das kommt nicht daher, daß die Allgemeinmenschlichkeit beim schaffenden Künstler spezialitätenhaft emporgetrieben wäre, sondern daß sie beim Durchschnittsmenschen verkümmert und herabgesetzt ist. Künstlertum ist also nicht Sondermenschlichkeit, sondern Reinmenschlichkeit, die allerdings in sekundärer Weise speziellere Funktionen ausbildet, um dem allgemeinen Ausdrucks- und Gestaltungsdrang zu genügen.

4. DIE GESTEIGERTE ERLEBNISFÄHIGKEIT

Als erstes, dem eigentlichen Schaffen gegenüber vorauszusetzendes Kennzeichen des schöpferischen Künstlers fanden wir die gesteigerte Erlebnisfähigkeit, die Anlage alles Reinmenschliche tiefer, reicher, intensiver zu erleben. Sehr hübsch hat Peter Altenberg das einmal für das Wesen des Dichters, zugleich aber auch für den Künstler überhaupt, in folgendem kleinen Dialog ausgesprochen:

LAUBWALD UND BURG AM STROME

Laubwald und Burg am Strome!
„Dichter, was spürst du?!"
„Ich spüre: Laubwald und Burg am Strome —"
„O — — — das spüren auch wir!"
„Auch Ihr?!?"
„Auch wir. Spüre du, Dichter, das Tiefere!"
„Ich spüre das Tiefere. Dasselbe als Ihr. Nur tiefer!"

Die Frage ist für den Psychologen nur: was hat man unter tieferem, reicherem Erleben zu verstehen? Im intellektuellen Inhalt, also im Inhalt des Empfindens, Wahrnehmens, Vorstellens, Denkens kann der Unterschied nicht bestehen, er beruht vielmehr im Emotionalen, also in der Gefühls- und Willenssphäre. Erst indem die Inhalte der Wahrnehmung oder Vorstellung das emotionale Leben ergreifen, werden sie erlebt, und um so weitere und tiefere Sphären der Emotionalität sie ergreifen, um so stärker werden sie erlebt. Dadurch werden sie aus „objektiven Gegebenheiten" zu persönlichem Erleben, denn das Wesen des Ich beruht nicht in seinem Wahrnehmen und Vorstellen, sondern im Fühlen und Wollen.

Digitized by Google

Es ist die Gefühlsresonanz, die einen Inhalt zum Erlebnis werden läßt, nicht der Inhalt selbst. Gewiß stehen manche Inhalte dem Gefühlsleben näher, andere ferner, aber es gibt keinen objektiven Inhalt, der nicht zum Erlebnis werden könnte, indem er in die Sphäre des fühlenden und wollenden Ich gerät. Für einen Menschen, dessen Lebenswillen ganz auf Mathematik eingestellt ist, können selbst algebraische Formeln zum gefühlsbetonten Erlebnis werden. — Der Künstler nun ist ein Mensch von typischer Art, dem nichts Menschliches fern ist, dem aber alles, oder doch das meiste des menschlichen Lebens zum Erlebnis werden kann.

Jetzt erst, nachdem wir die Emotionalität als das erlebnisbildende Moment erkannt haben, wird auch verständlich, was wir oben über die sekundäre Bedeutung der Spezialfunktionen der Seele für das Künstlertum gesagt haben. Gewiß ist es richtig, daß der Künstler feiner auf Farben und Formen, der Musiker schärfer auf Töne reagiert, aber die physiologische Anlage des Auges macht das nicht aus, sie ist höchstens eine Voraussetzung dafür: in Wahrheit sieht oder hört der Künstler darum feiner, weil alle Erregungen dieser Organe tiefer in sein emotionales Erleben hinabreichen. Anders ausgedrückt, bedeutet das: ein Maler hat nicht darum ein besonders gesteigertes Gefühlserleben bei Farbeneindrücken, weil er hervorragend gute Augen hätte, sondern weil alle Farbeneindrücke bei ihm eine besondere Gefühlsresonanz finden, darum schärft sich sein Blick für alles Farbige in der Welt. Gesteigerte Erlebnisfähigkeit bedeutet in erster Linie gesteigerte Emotionalität und erst in zweiter Linie besondere Übung und Empfänglichkeit der geistigen Funktionen. Gute Augen und Ohren haben viele Menschen, aber „Erlebnisse" vermitteln sie ihnen erst dann, wenn deren Eindrücke die nötige emotionale Resonanz finden. Gewiß bietet sich in den meisten Fällen die eine oder andere Ausdruckssphäre als besonders geeignet dar: durch eine spezifische Veranlagung sehen sich die meisten Künstler entweder auf visuelles oder auditorisches oder verbales Gebiet verwiesen, es gibt aber auch Fälle genug, wo ein langes Schwanken, ja eine Doppelheit des Ausdrucksgebiets bestand, und keineswegs alle Maler haben etwa in ihrer

Digitized by Google

Jugend bereits besonderes Zeichentalent, oder alle Dichter besonderes Talent im Reimen oder im Erzählen erwiesen. Für den „Virtuosen" mag die Spezialbegabung richtunggebend sein, für den schöpferischen Künstler ist die allgemeine Steigerung der Erlebnisfähigkeit das Primäre und die Spezialisierung auf ein bestimmtes Ausdrucksgebiet etwas Sekundäres, wenn auch vielfach bereits in der Erbmasse Angelegtes.

Wenn ich eine allgemeine Erlebnisfähigkeit als Wesensmerkmal des Künstlers feststelle, so ist damit trotzdem nicht gesagt, daß die dazu nötige Gefühlsresonanz bei allen Menschen vollkommen identisch sei. Im Gegenteil, sie trägt höchst verschiedene spezielle Färbungen. Man kann sogar Typen des emotionalen Erlebens aufstellen und ich habe an anderer Stelle eine solche Typik und ihre Auswirkung in Kunst, Religion und Philosophie ausführlich dargelegt.[1]) Ich bemerke hier nur, daß bei manchen Menschen die Erlebnisse mehr einen depressiven, bei anderen mehr einen euphorischen, bei dritten einen aggressiven, bei einer vierten Gruppe mehr einen Sympathiecharakter, und wieder bei anderen einen vorwiegend erotischen Charakter tragen. Das heißt, der depressive Typus wird durch jedes Erlebnis zu Furcht, Grauen, Wehmut oder verwandten Gefühlen gestimmt, während der euphorische Mensch bei den gleichen Eindrücken Freude, Seligkeit, Stolz, Bewunderung verspüren kann. Und der aggressive Typus wird durch die gleichen Eindrücke, die dem Sympathietypus Zuneigung, Mitleid, wohlwollenden Humor erregen, zu Zorn, Ekel, Verachtung, Spott gestimmt. Der erotische Mensch dagegen erlebt überall, wenn auch in Sublimierungen, erotische Anziehung oder Abstoßung. Alles das prägt sich natürlich, sobald der Mensch künstlerisch schafft, in seinem Werke aus. Für den Erlebnischarakter schlechthin jedoch ist die spezifische Färbung unwesentlich, hier kommt es nur darauf an, daß überhaupt eine Gefühlsresonanz ins Spiel tritt und den äußeren Inhalten Schwergewicht verleiht.

Hierher gehört auch das, was an der obenerwähnten Anschauung vom „spezifischen Künstlernaturell" richtig ist, daß

1) Vgl. mein Werk: Persönlichkeit und Weltanschauung. 2. Aufl. 1922.

Digitized by Google

eine erhöhte Gefühlsreaktion auf alle Eindrücke beim Künstler besteht. Freilich unterscheidet die Volksmeinung oft nicht zwischen gesteigerter Ausdrucksfähigkeit und wirklicher Vertieftheit des Erlebens. Beides aber ist ja in der Tat bezeichnend für den Künstler, nur hat die Volksmeinung vom „Künstlertemperament" oft etwas einseitig die sanguinischen Lebensäußerungen im Auge; denn es gibt daneben auch Künstler von ausgesprochen melancholischer Art, die sich nur mühsam und schwer aussprechen.

Man hat nun zuweilen, auf Grund einseitiger Beobachtungen solcher spezifischen Gefühlsfärbungen und ihrer Ausprägung im Kunstwerk, geglaubt, eine besonders nahe Verwandtschaft spezieller Gefühlsanlagen mit der Kunst feststellen zu können. So hat man wohl behauptet, alle Kunst wurzele in Angst oder in Sympathie, und neuerdings hat man besonders die Sexualität herangezogen. Alle solche Beobachtungen verallgemeinern jedoch Sonderfälle und sind leicht zu widerlegen, wenn man die Gesamtheit der Kunst überblickt. Um speziell die Meinung, alle Kunst sei sexuellen Ursprungs, auf ihr richtiges Maß einzuschränken, so kann man zwar zugeben, daß in unserer Kultur gerade die Sexualität und ihre Sublimierungen oft schöpferisch sind, daß es jedoch zahlreiche Künstler gibt, die ganz unerotische Menschen gewesen sind, und daß in manchen Kunstepochen gerade die erotische Kunst fast ganz zurücktritt. So treten z. B. in vielen primitiven Kulturen erotische Gesänge vor den wesentlich depressiven religiösen oder den wesentlich aggressiven Kampfliedern in den Hintergrund. Daß in unsrer Zeit die Erotik so stark vorwaltet, liegt wohl kaum an einer allgemein erhöhten Sexualität, sondern darin, daß gerade dieser Affekt am stärksten von sozialen Konventionen eingeschnürt ist, so daß er sich nicht auf natürlichem Wege ausleben kann, sondern in Sublimierungen Erfüllung sucht.

Denn hier berühren wir einen neuen Gesichtspunkt: damit Affekte und Gefühle unser Bewußtsein stark erfüllen, ist nicht ihr ungehemmter Ablauf Voraussetzung, sondern gerade ihre Hemmung, ihre „Stauung". Deshalb sind es gerade „gestaute" Affekte, die sich in der Kunst aussprechen. Die leidenschaft-

Digitized by Google

lichsten Freiheitsgesänge werden nicht in Zeiten der Freiheit, sondern in Zeiten der Knechtung angestimmt, die leidenschaftlichsten Liebeslieder entspringen nicht dem Besitz, sondern der ungestillten Sehnsucht.

Neuerdings ist, nachdem (wohl zuerst durch Dilthey) der Begriff des Erlebnisses in seiner Bedeutung für das Kunstschaffen erkannt worden ist, wiederholt versucht worden, diesen Begriff genauer zu spezialisieren. Vor allem ist die Sonderung zwischen Urerlebnis und Bildungserlebnis beachtet worden. So hat z. B. Gundolf bei Goethe zwischen Urerlebnissen (dem religiösen, titanischen, erotischen Erlebnis) einerseits und andererseits Bildungserlebnissen (dem Erlebnis deutscher Vorwelt, Shakespeares, des klassischen Altertums, Italiens, des Orients) unterschieden.[1]) Diese Unterscheidung ist wertvoll, zumal sie den Begriff des Erlebnisses in einem Sinne ausweitet, der beträchtlich über den gewöhnlichen Bereich des Wortes hinausgreift, obwohl auch das Bildungserlebnis, um nicht Allegorie zu bleiben, sich mit Urerlebnissen kreuzen muß.

Aber die Erlebnisfähigkeit des Künstlers ist nicht damit erschöpft, daß er auch die abstrakteren Sphären in seine Gefühlsresonanz hineinzuziehen vermag: es gilt noch andere Mannigfaltigkeiten des Erlebens zu kennzeichnen. Ich möchte unterscheiden zwischen Eigenerlebnissen und Miterlebnissen, ein Gegensatz, der sich wiederum mit dem andern der Realerlebnisse und Phantasieerlebnisse kreuzt. Die Worte erklären bereits die Begriffe: Eigenerlebnisse sind solche, die das Ich als eigene erlebt, so wenn das Individuum selber liebt oder haßt, klagt oder jubelt. Miterlebnisse dagegen sind solche, bei denen er nur die Erlebnisse fremder Personen, aber ebenfalls in großer Intensität mitfühlt. Realerlebnisse sind solche, in denen der Gegenstand des Erlebens eine wirkliche Situation ist, während in Phantasieerlebnissen der Gegenstand oder die Situation nur vorgestellt sind. Besonders der Dichter muß fähig sein auch zu Miterlebnissen und Phantasieerlebnissen, ja sie treten in solcher Stärke auf, daß sie gleichsam zu Eigenerlebnissen und Realerlebnissen werden.

1) Gundolf: Goethe 1916, S. 27.

Digitized by Google

Es ist aber zu bedenken, daß wir nur von einer allgemeinen gesteigerten Erlebnisfähigkeit, also einer allgemeinen emotionalen Disposition der Seele beim Künstler sprechen, daß es nicht einzelne, von außen gegebene Erlebnisse sind, die den Künstler machen. Gerade die neuere Literaturpsychologie, die überall hinter der Dichtung das erregende Erlebnis aufzuspüren sucht, macht oft den Fehler, daß sie einzelne Erlebnisse, die durch einmalige Konstellation bedingt sind, überschätzt. Gewiß ist zuzugeben, daß Erlebnisse nicht nur von innen kommen, daß infolge besonderer Schicksale auch zuweilen an sich nüchterne Menschen starke Erlebnisse erfahren, aber diese allein machen nie den Künstler. Der Typus des Dichters, der, um einen Roman zu schreiben, beschließt, eine komplizierte Liebesbeziehung einzugehen, wird es deshalb noch lange nicht zu bedeutenden Leistungen bringen. Und das Beispiel der Charlotte Stieglitz, die, um ihren Gatten ein solches Erlebnis zu verschaffen, sich selbst den Tod gab, beweist, daß das von außen kommende Erlebnis nicht ausreicht, um Dichtungen zu erzeugen. Es ist also die innere Disposition, nicht die äußere Konstellation, was die Dichtungen hervortreibt, obwohl natürlich zugegeben werden kann, daß äußere Konstellationen zuweilen befruchtend wirken können. Aber es ist auch weiter irrtümlich, wenn man glaubt, ein einzelnes seelisches Erlebnis rege von sich aus große Kunstwerke an; das kann wohl vorkommen, aber die Regel ist das nicht. Vielmehr sind es meist mehrere Erlebnisse, die sich zusammenschließen, die erst in ihrer Konvergenz die Kunstwerke anregen, wobei zu bedenken ist, daß jeder Mensch auch seine typischen, immer wiederkehrenden Erlebnisse hat, die sich ob der inneren Disposition immer, wenn auch variierend, wiederholen, die aber eben darum besonders fruchtbar für das Schaffen sind.

Aber es gibt auch Kunstwerke genug, bei denen der größte Forscherscharfsinn nicht vermocht hat, die anregenden Erlebnisse zu ermitteln: gerade hierfür trifft das zu, was ich oben als die allgemeine Erlebnisfähigkeit dem konkreten Einzelerlebnis gegenübergestellt habe. Es wäre irrtümlich anzunehmen, solche Künstler hätten überhaupt keine Erlebnisse. Vielleicht liegt es bei diesen nur daran, daß die Miterlebnisse, die auch durch

Digitized by Google

die Lektüre fremder Schicksale angeregt sein können, stärker sind als die Eigenerlebnisse, oder daß für sie Phantasieerlebnisse sich leichter in Kunst übertragen als Realerlebnisse. Man kann in dieser Hinsicht ebenfalls mehrere Künstlertypen unterscheiden, je nachdem die „Eigenerlebnisse" oder die „Miterlebnisse" überwiegen. Rechnet z. B. Goethe entschieden zum ersten Typus, da man für jedes seiner Werke beinahe in seiner Biographie das erregende Eigenerlebnis nachweisen kann, so darf man etwa Schiller, bei dem derartiges im gleichen Grade nicht möglich ist, darum das „Erleben" nicht absprechen, sondern muß bei ihm, dem Dramatiker, eine hohe Miterlebnisfähigkeit annehmen und ihn einem andern Typus als Goethe, der Lyriker war, zuzählen. Für seine Art des „Erlebens" mögen folgende Selbstzeugnisse aus Briefen als Illustration dienen. Nachdem ihm die Lektüre von Saint-Réals „Histoire de Dom Carlos, fils de Philippe II" die Gestalt des Infanten nahegerückt hatte, nennt er sich bald darauf „weniger den Maler als den Busenfreund seines Helden", den er „gewissermaßen statt eines Mädchens" habe, mit dem er „sympathetisch zittre, aufwalle, weine, verzweifle". Er meint, daß in der Seele des Dichters alle Charaktere seiner Werke nach ihren Urstoffen schlafen, daß jede Geburt seiner Phantasie zuletzt nur er selber sei, eine „Anschauung seiner selbst in einem anderen Glase". Er lieh ihm, wie er selbst schreibt, seinen „Puls". Man sieht aus diesem Beispiel, wie schwer es oft ist, eignes Erleben und Miterleben zu trennen, ja es gibt fraglos auch im außerkünstlerischen Leben Menschen, die fremde Erlebnisse stärker empfinden als ihre eignen. Der Begriff des Erlebens darf nicht allzu egozentrisch gefaßt werden.

Hierher gehören auch jene Fälle, daß einem Künstler sein eignes Erleben erst in fremder Spiegelung bewußt wird, so daß es oberflächlichem Hinsehen scheinen mag, als kämen die Erlebnisse ganz von außen. So könnte man vielleicht geneigt sein, gegenüber unsrer Lehre, daß der „Ausdruck" das Wesen des Künstlers vor allem bedinge, lieber den „Eindruck" zu betonen, besonders im Hinblick auf Maler, die durch bestimmte Landschaften oder Gestalten zum Schaffen angeregt werden. Indessen muß eine psychologische Analyse dieses „Eindrucks"

Digitized by Google

(zu scheiden davon ist die Gestaltung des „Eindrucks" auf andere, wovon wir später sprechen) zeigen, daß nur solche äußeren Gegebenheiten überhaupt „Eindruck" zu machen vermögen, die eine seelische Resonanz im eignen Erleben des Künstlers finden, daß bei jedem wirklichen „Eindruck" nicht das äußere Objekt, sondern die innere Erlebnisfähigkeit des Künstlers das Entscheidende ist, daß infolgedessen, wie später zu zeigen sein wird, das äußere Objekt den Charakter eines Symbols erhält, in dem bereits das seelische Erleben „ausgedrückt" ist. Eindruck und Ausdruck sind in diesem Sinne fast identische Begriffe, insofern sie beide die Objektivation des gleichen seelischen Erlebnisses meinen, die im einen Falle vorgefunden, im anderen erfunden wird, was jedoch für die Erlebnisqualität des Objekts von sekundärer Bedeutung ist. Auch alle jene Künstler, denen äußere Objekte zum Erlebnis werden, wären daher unter den Typus des „Miterlebniskünstlers" einzureihen.

5. DIE GESTEIGERTE AUSDRUCKSFÄHIGKEIT

Freilich, die gesteigerte Erlebnisfähigkeit allein macht noch nicht den Künstler. Sie ist eine Voraussetzung des Künstlertums, noch nicht dieses selbst. Es gibt Menschen, die wohl mit höchster Intensität zu erleben vermögen, die bis zur Selbstvernichtung an diesen gesteigerten Erlebnissen leiden, bei denen jedoch die innere Glut keinen Ausweg findet, sondern nach innen schlägt und oft schwere Störungen hervorruft. Solche Menschen sind in der Regel beklagenswert, weil ihnen die Natur gerade das versagt hat, wodurch der echte Künstler sich vom Übermaß des Fühlens befreit, indem er es auf andere überträgt: die Objektivierung des Innenlebens. Es kann also der Gradunterschied zwischen schöpferischem und nichtschöpferischem Menschen nicht allein in der besonderen emotionalen Resonanz der Seele beruhen, nicht darin bloß, daß seine Wahrnehmungen, Vorstellungen, Träume und Wünsche ihn bis in alle Tiefen der Seele durchrütteln, vielmehr muß noch ein Weiteres hinzukommen, wodurch das Schöpfertum sich erst wahrhaft ausprägt, und dieses Plus sehen wir ebenfalls in einer Gradsteigerung, nämlich in der Gradsteigerung des Aus-

Digitized by Google

drucksvermögens, das in einem gewissen Maße ja jedem Menschen, wenn er nicht pathologisch gehemmt ist, zukommt, das aber erst in seiner besonderen Steigerung das Wesen des Künstlers ausmacht. Unter dem Begriff des Ausdrucks aber fassen wir jede Art der Weiterleitung von Bewußtseinserlebnissen, geistiger wie emotionaler, in motorische Akte, die ihrerseits sich wieder in Objekte der Außenwelt hineinverlängern können, soweit diese Akte nicht überwiegend durch praktische Zielsetzungen als Zweckhandlungen sich kennzeichnen. Eine Übersicht der wichtigsten Arten des Ausdrucks folgt später.

Die Ausdrucksfähigkeit des Künstlers ist also nicht ein Plus, das zum normalen Erleben oder zum gesteigerten Erleben hinzuträte, es ist bei ihm nur gleichsam „freigelegt", während es beim Nichtkünstler oft gehemmt ist, und diese „Freilegung" hängt wiederum mit einer durchgebildeten Beherrschung der Ausdrucksmittel zusammen, die uns später beim Begriff der Gestaltung begegnen wird.

Es gehört zu den wertvollsten Grundanschauungen der neueren Psychologie und ist besonders von W. James in glänzender Weise dargelegt worden, daß alles seelische Erleben als wesentlichen Faktor die motorische Reaktion einschließt, daß diese, die man früher als Nebenwirkung angesehen hat, ein unerläßlicher Bestandteil alles seelischen Geschehens ist. Jeder Reiz, jeder Vorstellungsprozeß, jede Willensregung setzen sich, falls nicht besondere Hemmungen eintreten, in motorische Prozesse fort. Bezeichnen wir diese zunächst mit dem (später noch zu kritisierenden) Terminus „Ausdruck", so können wir sagen, es liegt im Wesen alles seelischen Erlebens, daß es solchen motorischen Ausdruck einschließt. Wenn wir nun dem Künstler eine gesteigerte Ausdrucksfähigkeit zuschreiben, so wollen wir damit sagen, daß bei ihm in besonderem Grade diese allgemein menschliche Übertragung der seelischen Erlebnisse in motorische Vorgänge sich vollzieht, vielleicht nur darum, weil bei ihm viele der Hemmungen, denen der Durchschnittsmensch unterliegt, wegfallen. Eben deshalb aber dürfen wir auch die Ausdrucksfähigkeit nicht etwa als eine spezifische, nur dem schaffenden

Digitized by Google

Künstler eignende seelische Funktion ansehen, sondern nur als eine reinere und deshalb gesteigert erscheinende Fähigkeit, die in geringerem Grade jedem Menschen zukommt.

Das Problem der „Ausdrucksbewegungen", das uns beim Kunstgenießen beschäftigte, ist bis heute keineswegs geklärt. So richtig sicherlich die Jamessche Annahme, daß die motorischen Akte nicht bloß nebensächliche Folge des Erlebens sind, genannt werden darf, so braucht man sich darum seiner spezielleren Theorie, daß die Affekte die Komplexe der von jenen Bewegungen ausgehenden kinästhetischen Empfindungen seien, nicht zu verschreiben. Als sicher nehmen wir nur an, daß einzelne Bewegungen, wie besonders die vasomotorischen Vorgänge, affektkonstituierenden Charakter haben, daß jedoch andere Bewegungen nur „weiterleitend", „ableitend", „mitteilend" sind. Und diese kommen für den eigentlichen „Ausdruck" allein in Frage.

Man kann unter diesen Ausdrucksbewegungen unwillkürliche und willkürliche unterscheiden; dann nicht nur das unwillkürliche Lachen und Weinen, auch durchaus willkürliche Akte können dem Ausdruck im Sinne der Abreaktion und Mitteilung dienen. Die unwillkürlichen sind meist ererbte Reaktionen, die willkürlichen werden im Laufe des Lebens erlernt.

Indessen ist der Unterschied zwischen unwillkürlichen und willkürlichen Ausdrucksakten kein absoluter. Wie wir Ausdrucksakte erlernen können, so lernen wir auch die „unwillkürlichen" beherrschen. Es sind besonders soziale Momente, die diese Beherrschung fordern, es können aber auch pathologische Störungen sein, die den Ausdruck beeinflussen. Wir nennen diese Tendenzen, die dem Ausdruck entgegenarbeiten, Hemmungen. Auch sie sind teils willkürlich, teils unwillkürlich, und sind mannigfach modifizierbar. Durch die Hemmungen wird das Gefühlsleben vor allem der sozialen Gemeinschaft, also Zwecksetzungen, eingeordnet: die meisten Hemmungen sind daher antiästhetischer Natur, obwohl sie auch, indem gerade durch sie auch eine „Gestaltung" des natürlichen Ausdrucks möglich wird, ästhetischen Charakter bekommen können.

Beim Durchschnittsmenschen ist, wie gesagt, diese Aus-

Digitized by Google

drucksfähigkeit oft gehemmt, was wiederum seinen Grund in sozialen Bindungen mancherlei Art, oft auch in pathologischen Besonderheiten hat. Daß jedoch der „natürliche" Mensch jene Ausdrucksfähigkeit ohne weiteres besitzt, erweist sich am deutlichsten bei Kindern und primitiven Individuen, die denn auch in der Regel eines überraschend wuchtigen Ausdrucks fähig sind. Die neueste, gerade den ungehemmten Ausdruck besonders betonende Kunstrichtung des „Expressionismus" hat denn auch mit vollem Recht stark auf die Kunst von Kindern und primitiven Völkern verwiesen, die in der Tat oft eine Ausdrucksfähigkeit offenbaren, die „kultivierten" Menschen fast abhanden gekommen ist.

Gesteigerte Ausdrucksfähigkeit ist also in vielen Fällen die Folge verminderter Hemmung. Daher bei vielen bedeutenden Künstlern das „Kindliche" des Wesens, ja oft eine pathologische Hemmungslosigkeit. Selbst bei ganz großen Meistern überraschen solche Züge der „Kindlichkeit" und gelegentlicher, beinahe krankhafter Unbeherrschtheit. Daher ist der Prozentsatz von kriminellen Handlungen unter Künstlern eher größer als geringer denn beim Durchschnitt. Maßlosigkeit im Zorn wie in Eifersucht oder Stolz wird oft berichtet. Alles das deutet auf hemmungslose Umsetzung der Gemütserregungen in die Tat. Das Ausdrucksbedürfnis kann so weit gehen, daß der Laie von Schamlosigkeit, der Mediziner von Exhibitionismus zu reden geneigt ist. Bei manchen Dichtern besonders wird das Ausdrucksbedürfnis zum Zwang, zur Selbstpreisgabe. Man denke an Strindsbergs schauerliche Beichten, in denen er uns ins Innerste des ehelichen Schlafgemachs, in grausige Abgründe der eigenen Seele blicken läßt! Ja, selbst mit der Prostitution hat man gelegentlich das Künstlertum verglichen, und es ist kein Zufall, daß auf gewissen niederen Ebenen der Künstlerschaft, bei Tänzerinnen, Sängerinnen, Schauspielerinnen in der Tat Kunst und Prostitution nicht bloß aus sozialen, sondern aus psychologischen Gründen sich zum mindesten nahegerückt sind.

Wesentlich ist nun, daß der Ausdruck des Künstlers nicht in seinem Belieben steht, keineswegs nach Wunsch ein- oder ausgeschaltet werden kann, sondern den Charakter innerster

Digitized by Google

Notwendigkeit, ja Zwanghaftigkeit trägt. Der Ausdruck, der beim Durchschnittsmenschen leicht unterdrückt werden kann, ist beim Künstler Lebensbetätigung. Der echte Künstler erweist sich zu praktischer Arbeit meist recht ungeschickt, nur, wo er sich künstlerisch auswirken kann, ist er in seinem „Lebenselement". Deshalb wird der künstlerische Beruf nicht „gewählt", sondern er zwingt sich auf. Ja, es kann als schmerzliche Sendung, als vom Schicksal auferlegtes Kreuz empfunden werden. Das Schaffen überfällt zuweilen den Menschen wie eine pathologische Nötigung, und die Befreiung, die der Ausdruck bringt, tritt keineswegs immer unmittelbar ein, sondern oft dauert die Nötigung so lange, bis das Werk fertig gestaltet ist, ja selbst damit ist das Erleben noch nicht ganz abgetan, sondern oft fordert es neue und abermals neue Ausdruckswege.

Der Terminus „Ausdruck" ist, wie gesagt, nur eine pauschale Zusammenfassung mehrerer, recht verschiedener seelischer Erscheinungen. Es besteht die Grundtatsache der Umsetzung jeder peripheren oder zentralen Reizwirkung in motorische Erregung. Soweit diese motorische Aktion praktischen Zwecken dient, also „Arbeit" ist, fällt sie nicht in unser Interessengebiet, obwohl auch die zweckgerichtete Arbeit oft Ausdruckswert hat, eine radikale Scheidung nicht besteht, wie sich später noch zeigen wird.

Hier handelt es sich nur um die ohne äußere Zwecke eintretenden Ausdrucksbewegungen, die übrigens der Form nach, wie besonders Darwin betont hat, oft rudimentäre Zweckhandlungen sind. So sind das Zähnefletschen oder das Fäusteballen im Zorn, das Zurückfahren im Schreck nur Überbleibsel ursprünglicher Zweckhandlungen, die jetzt keinem äußeren Zweck, nur noch dem „Ausdruck" dienen.

Sinnlos sind sie trotzdem nicht, denn sie haben einen anderen Wert, eben den des „Ausdrucks", erhalten, der sich hier nur in gebahnten Geleisen bewegt, sich oft aber auch in Aktionen entladen kann, bei denen kein äußerer Zweck mehr, selbst nicht als Rudiment, erkennbar ist.

Es bleibt also ein rein innerindividueller Wert dieser Weiterleitungsbewegungen übrig, und dieser besteht erstens in einer Entladung seelischer Spannungen, zweitens

Digitized by Google

gelegentlich auch einer Steigerung von lustvollen Stimmungen und drittens in einer Übertragung auf andere, wodurch sowohl die Entladung wie die Steigerung erhöht werden können, ganz abgesehen von gelegentlich ebenfalls dabei auftretenden praktischen Werten der Mitteilung, da auch hier wieder reiner Ausdruck und Zweckhandlung ineinander spielen. Immerhin ist zu betonen, daß der Terminus „Ausdruck" die drei verschiedenen, wenn auch oft miteinander verquickten Funktionen der Entladung, der Steigerung und der Übertragung zusammenfaßt.

Der scheinbare Widerspruch, daß die motorische Reaktion die seelischen Stimmung abreagieren und anderseits auch steigern soll, hebt sich, wenn wir uns klar werden, daß der erste Fall mehr bei unlustvollen, der zweite mehr bei lustvollen Affekten eintritt, und daß es sich dabei um jeweils verschiedene Betätigungen handelt, wobei freilich zu bedenken ist, daß auch an sich lustvolle Erlebnisse in höchster Steigerung unlustbetont werden können, wie auch daß an sich unlustvolle Stimmungen „genossen" werden können (sentimentales Verhalten).

Daß die Ausdrucksbewegungen „befreien", ist aus dem täglichen Leben bekannt. Das Weinen lindert den Schmerz, die Verlegenheit entlädt sich in Lachen, der Zorn tobt sich in zerstörenden Handlungen aus. Dem Künstler stehen nun, infolge der später zu besprechenden Gestaltungsübung, noch weitere Ausdrucksmöglichkeiten offen, er kann in Tönen, in Worten, in bildlichen Formen seine Affekte abreagieren. Vom Standpunkt des Ausdrucks aus gesehen, ist aber die Art der Abreaktion nebensächlich, die Tatsache der entspannenden Wirkung ist beim Künstler wie beim Nichtkünstler die gleiche.

Ebenso kann man auch die Steigerung lustvoller Seelenzustände durch Ausdrucksbewegungen beim Nichtkünstler ebensogut wie beim Künstler beobachten. Das beglückte Kind entlädt nicht nur seine Seligkeit durch Tanzen, es steigert sie auch. Der Liebende genießt sein Glück, indem er es in alle Rinden einschneidet oder in jeden Kieselstein ritzt (wobei die dadurch mögliche Mitteilung an andere ihm oft höchst peinlich wäre). Genau so steigert der Lyriker seine Seligkeit, indem er sie in künstlerische Form ergießt, der

Digitized by Google

Maler, indem er das Bild der Geliebten als Göttin auf die Leinwand bannt. Die Steigerung ist dabei kein ausschließender Gegensatz zur Befreiung. Denn das nichtentladene starke Lustgefühl könnte quälenden Unlustcharakter bekommen, indem es sich aber entlädt, wird die Unlust vermieden und das Glück sogar erhöht.

Beide Wirkungen können nun dadurch, daß sie auf andere übertragen werden, noch stark erhöht werden. Das Sprichwort sagt: „Geteilter Schmerz halber Schmerz, geteilte Freude doppelte Freude". Der andere dient als „Blitzableiter" oder „Resonanzboden". Beides leistet dem Künstler das Publikum; denn indem der Schmerz auf andere übertragen wird, wird er gleichsam objektiviert, hinausprojiziert aus dem Ichkreis, das Glück aber „spiegelt sich" in anderen, erfährt Verdoppelung eben durch den Widerhall. Die Objektivation wie die Spiegelung bietet das Kunstwerk in noch höherem Grade als der nichtkünstlerische Ausdruck, und so ist der künstlerische Ausdruck auch in dieser Hinsicht nur Steigerung, nicht eine besondere neue Funktion.

Stets aber bleibt es dabei, daß der Ausdruck keine spezifische Eigenheit des Künstlers ist, sondern daß alle Menschen von Hause aus diese Fähigkeit haben, die nur in dem Drill des gesellschaftlichen Lebens verloren geht. Aber das Bedürfnis bleibt auch dann noch bestehen, und ein gut Teil der Wirkung großer Kunstwerke liegt darin, daß sie nicht nur eine Befreiung für den Künstler selbst bedeuten, sondern auch für andere. Es ist oft geschildert worden, wie in Kunstwerken nicht nur eigene Stimmungen des Künstlers, nein die Stimmungen und „Komplexe" ganzer Zeiten ihren befreienden Ausdruck gefunden haben. Die geradezu epidemische Wirkung mancher Dichtungen liegt darin, daß in ihnen überindividuelle seelische Spannungen sich entladen konnten, daß sich im Schicksal „Werthers" der Gefühlsüberschwang einer ganzen Zeit „bespiegelte", daß mit den Versen Körners eine ganze Generation ihre patriotischen Wallungen steigern konnte.

Die gradweise Erhöhung der allgemeinmenschlichen Ausdrucksfähigkeit beim Künstler aber ist nur zum Teil angeboren, sie ist zum Teil auch Produkt der gesamten Lebenseinstellung,

Digitized by Google

die einerseits ein Wegfallen der Hemmungen, anderseits aber auch eine bewußte Modifikation der natürlichen Ausdrucksfähigkeit durch Übung und Kultur der Möglichkeiten einschließt. Das aber führt uns zu einem weiteren, für das schöpferische Künstlertum wesentlichen Moment: der Gestaltung des Ausdrucks.

6. DIE GESTEIGERTE FÄHIGKEIT DER GESTALTUNG FÜR DEN EINDRUCK

Auch die gesteigerte Ausdrucksfähigkeit macht allein noch nicht den Künstler. Ein leidenschaftlicher Schrei, ein rasender Zornesausbruch, ein wilder Jodler der Freude können gewiß unmittelbare Entladung innerer Spannungen, ungehemmte Übertragung seelischer Zustände in motorische und sicht- oder hörbare Objektivierungen sein, sie sind darum aber noch nicht Kunst im ästhetischen Sinne. Das werden sie erst dann, wenn sie vermögen, in anderen Menschen ästhetische Eindrücke zu erwecken, ja, wenn sie eine Formung im Hinblick auf diese Eindruckswirkung erfahren haben. Da Kunst nicht ein rein persönliches, sondern ein überindividuelles, soziales Phänomen ist, so gehört zu der innerindividuellen Tatsache des Ausdrucks auch die überindividuelle des Eindrucks auf andere hinzu; das Kunstschaffen schließt, wie wir oben sahen, die Rücksicht auf die Kunstwirkung ein, der Ausdruck allein ist noch nicht Kunst, er wird es erst, wenn er sich modifiziert im Hinblick auf den Eindruck, den er erweckt.

Man hat besonders im letzten Jahrzehnt in den Kreisen der jüngsten Kunst viel von der „Ungebrochenheit", der „Natürlichkeit" des Ausdrucks geredet, ohne sich freilich über diese Begriffe ganz im klaren zu sein. Man täuscht sich nämlich, wenn man glaubt, es gäbe reine „Natur" des Ausdrucks, wobei keinerlei Anpassung und Konvention mitspräche. Man übersieht vollkommen, daß in allem Ausdruck der Wille zum Eindruck, zur Mitteilung an andere, wenn auch nicht klar bewußt, einbeschlossen ist. Das Schreien des Kindes ist niemals reine Gefühlsentladung, sondern ist mitbedingt durch den Willen zur Mitteilung an andere. Nehmen wir an, das Schreien des Säuglings wäre zunächst nur Gefühlsentladung, so ist doch

Digitized by Google

nicht zu verkennen, daß bereits das kleine Kind instinktiv bemerkt, daß es durch gewisse Modifikationen seines Schreiens auch veränderte Rückwirkungen bei seiner Umgebung auslöst. Indem es nun solche Modifikation zweckentsprechend vornimmt, hört das Schreien bereits auf, „reiner", „ungebrochener" Ausdruck zu sein, er wird „gestaltet".

Selbst der Gefühlsausdruck der Tiere ist nicht ganz „Natur", sondern ist konventionell, zum Zwecke der Mitteilung umgebildet, oder im Hinblick auf den Eindruck auf andere modifiziert, was bei jedem Hund experimentell nachgeprüft werden kann.

Soweit diese Modifizierung des Ausdrucks praktischen Zwekken dient, fällt sie weniger in unsere Betrachtung, als insofern sie rein ästhetischen Charakter hat. Auch das ist jedoch bereits im außerkünstlerischen Leben festzustellen, und eben das berechtigt uns, auch in der künstlerischen Ausdrucksgestaltung nur eine Steigerung einer auch bei Nichtkünstlern zu beobachtenden Erscheinung zu sehen.

Wir können überall feststellen, daß unser Gefühlsausdruck, sobald er vor Zeugen vor sich geht, sich zum Teil ganz unwillkürlich modifiziert. Wir „beherrschen" unseren Zorn, wir „mäßigen" unser Weinen oder unser Lachen. Warum? Weil wir den Eindruck auf andere bedenken, weil wir allzu fesellose Äußerungen als „unschön" empfinden. Aber auch das Gegenteil kommt vor: wir „steigern" gelegentlich den Ausdruck in Rücksicht auf andere. Der Stolze trägt seinen Stolz zur Schau, weil er will, daß die anderen recht deutlich seine Stimmung erkennen und der Eindruck auf andere auf ihn selbst zurückwirkt. Der Liebende spricht in Gegenwart der verehrten Frau seine Gefühle oft stärker aus, als er sie erlebt; er sucht zu wirken mit seinem Ausdruck und wählt dafür verstärkte Formen. Dazu kommt, daß soziale, vom Individuum ziemlich unabhängige Konventionen bestehen, die den natürlichen Ausdruck in ganz bestimmte Formen zwingen, ihn gesellschaftlichen Normen unterordnen, ja ihn ganz zu unterdrücken streben, was freilich vielfach bloß zu einer Maskierung, zu einer Verstellung führt. Die Gesichtspunkte, unter denen diese Modifikationen des Ausdrucks vor sich gehen,

Digitized by Google

haben oft mit dem Ausdruck selbst gar nichts mehr zu tun, sind rein durch die ästhetischen Forderungen des Publikums bedingt, das keinen zu grellen Ausdruck wünscht oder auch — im Fall der Mittrauer z. B. — den Schein der Steigerung heischt. Kurz, mit der „Natürlichkeit" des Ausdrucks steht es im gewöhnlichen Leben weit problematischer, als vielfach angenommen wird; auch der nichtkünstlerische Ausdruck wird allenthalben „gestaltet", im Hinblick auf die Eindruckswirkung umgeformt.

In diesen Modifikationen des nichtkünstlerischen Ausdrucks haben wir aber bereits die Hauptrichtungen gefaßt, in denen sich auch die künstlerische Ausdrucksgestaltung bewegt. Denn auch diese beruht je nach den Umständen erstens in einer Verminderung der Ausdrucksintensität, zweitens in einer Steigerung. Beides fanden wir bereits oben als im Ausdruckswollen des Künstlers bedingt, hier jedoch handelt es sich um Mäßigung bzw. Steigerung im Hinblick auf den Eindruck auf andere. Diese beiden gehen nicht immer konvergent, sondern müssen mannigfache Kompromisse eingehen. Darüber jedoch später. Hier handelt es sich nur um eine psychologische Analyse der Eindruckswirkung. Die Minderung, Dämpfung des Ausdrucks ist im Kunstwerk dadurch bedingt, daß allzu große Intensität die ästhetische Wirkung aufheben, abstoßend und erschreckend wirken würde. Der Geschmack des Publikums in dieser Hinsicht wechselt; während „akademisch" eingestellte Kreise in der Forderung der Dämpfung sehr weitgehen, kann umgekehrt unsere Zeit des „Expressionismus" den Ausdruck nicht grell, nicht gesteigert genug bekommen. Aber auch sonst wird in der Geistesgeschichte die Steigerung, ja die Übertreibung des Ausdrucks gesucht, und der Ausdruck in dieser Tendenz „gestaltet". In Delacroix' Tagebüchern wird „exagération" von der Kunst gefordert, und Strindberg sagt einmal, der Künstler müsse schreien, auch wenn er nur einen mittleren Schmerz ausdrücken wolle. Diese Neigung zur Extremität des Ausdrucks offenbart sich auch in der Wahl der Symbole, deren Ausdrucksgehalt oft weit über das reale Erleben hinausgeht, also daß für einen Liebesschmerz mittleren Grades gleich eine Fabel mit tödlicher Katastrophe als Symbol gewählt wird.

Digitized by Google

Wir sind jedoch, indem wir den „Geschmack" bestimmter sozialer Sphären erwähnten, an die Tatsache herangekommen, daß Konventionen mannigfacher Art die Gestaltung mitbedingen, Konventionen, auf die der Ausdruck Rücksicht zu nehmen hat, wodurch er sich selbst konventionalisiert. Diese Konventionen stellen sich dem Ausdruck als sehr starre Forderungen gegenüber und zwingen ihn in ihre Geleise. Aber sie sind keineswegs bloß als Hemmungen anzusehen, sondern geben oft auch vorgeformte Möglichkeiten ab, die den Ausdruck selbst erleichtern. Das beste Beispiel dafür ist die Sprache, die ja ebenfalls aus Ausdrucksakten entsprungen ist, aber bald konventionell wird, indem sich „Begriffe" bilden, die nicht mehr aus dem Ausdruck allein verstanden werden können, sondern eine Welt für sich bilden, die zwar mit dem Ausdruck eng zusammenhängt, aber doch auch von ihm fast restlos losgelöst werden kann.

Mit der Sprache sind wir denn an jene Gestaltung herangekommen, die „gegenständlicher" Art ist, das heißt jener, die nicht im Ausdruck selbst, sondern in den vom Ausdruck benutzten Symbolen bedingt ist. Diese ist keineswegs immer dem Ausdruckswollen völlig konvergent, sondern trägt ihre eignen Bedingungen in sich, die sich dem Ausdruckswollen oft entgegenstellen und dann mit ihm in Einklang gebracht werden müssen.

Wir haben hier einzufügen, daß natürlich nicht alle objektive Gestaltung Ausdrucksgestaltung ist. Es gibt eine Gestaltung in objektivem Material, die rein praktischen Zwecken dienen kann. Dazu gehört z. B. das Bauen von Wohnstätten, das Nachbilden in Ton oder mit dem Zeichenstift zum Zweck der Aufbewahrung usw. Solange eine derartige Gestaltung nur praktischen Zwecken dient, hat sie natürlich mit Kunst im ästhetischen Sinne nichts zu tun. Das wird sie erst, wenn sie zugleich dem Ausdruck zu dienen vermag, und nur insofern kommt sie für die Psychologie des schöpferischen Künstlers in Betracht.

Die einzelnen Formen der Gestaltung ebenso wie ihre Beziehungen zum Ausdruckswollen werden uns in einem besonderen Kapitel beschäftigen. Hier kommt es nur auf die all-

Digitized by Google

gemeine Feststellung an, daß der schaffende Künstler neben dem Ausdruck der Eindruckswirkung auf andere und der Gegenständlichkeit der Symbole Rechnung tragen muß, daß ohne solche Gestaltung sein Ausdruck niemals Kunst heißen kann.

7. ANDERE BESTIMMUNGEN DES KÜNSTLERTUMS

In den besprochenen Tatbeständen: erhöhter Erlebnisfähigkeit als Voraussetzung, gesteigerter Ausdrucksfähigkeit und Gestaltungsgabe haben wir das Wesen des Künstlertums zu erkennen. Gewiß ist das Beteiligungsverhältnis bei den einzelnen Künstlern wie bei den einzelnen Kunstzweigen nicht überall gleich. Besonders das Gradverhältnis zwischen Ausdruck und Gestaltung ist sehr wechselnd und wird uns später beschäftigen, wo ich die beiden Begriffe genauer erörtere.

Hier sei nur bemerkt, daß sich alles, was man sonst als wesentlich für die Künstlerschaft angesehen hat, sich diesen Begriffen einfügen läßt und seine Bedeutung fürs Schaffen so besser erkennen läßt. Ich führe das nur für die drei Kennzeichnungen des Künstlers, die ich oben ablehnen mußte, in Kürze durch, denn sie meinen, wenn auch in ungeschickter Formulierung, das, was wir hier auf Grund einer wissenschaftlichen Psychologie zu fassen suchten.

Unserer Feststellung einer gesteigerten Erlebnisfähigkeit, die wir wieder in erster Linie auf erhöhte Emotionalität zurückführten, entspricht die Laienmeinung von einem besonderen „Künstlertemperament". Nur daß sich diese an gewisse Äußerlichkeiten hält, die das Wesen der Sache nicht treffen. Daß ein Künstler reizbar, leichtsinnig, seinen Launen preisgegeben, schwankend in den Stimmungen, ja maßlos ist, ist alles nur Nebenerscheinung der erhöhten Emotionalität, die sein Erleben kennzeichnet. Das offenbart sich vor allem darin, daß sie meist Talenten geringeren Grades eignet, bei denen nicht das ganze Leben sich im Künstlertum zusammenballt, sondern sich in allerlei Ausstrahlungen auslebt. Große Künstler haben wohl alle jene tiefe Erlebnisfähigkeit gehabt, aber selten die künstlerischen Extravaganzen, so daß tiefe Erlebnisfähigkeit sogar neben äußerer Pedanterie bestehen kann. Gerade bei großen Künstlern scheint sich oft die gesteigerte Erlebnisfähigkeit so

Digitized by Google

sehr in ihrem Werk allein zu konzentrieren, daß sie für Erlebnisse im gewöhnlichen Sinne weder Zeit noch Neigung haben. Sie erleben in ihren Werken, nicht so, daß sie erst erlebten und dann nachträglich gestalteten. Ja, ihr Leben ist selbst Gestaltung, sie können gar nicht außerhalb ihrer Kunst erleben, und so geht oft neben einer erhöhten künstlerischen Erlebnisfähigkeit eine gewisse menschliche Verarmung einher.

Das, was gemeinhin als künstlerische Phantasie bezeichnet wird, ist in der Hauptsache in unserem Begriff der Ausdrucksfähigkeit beschlossen, obwohl jener Begriff auch mancherlei von dem einschließt, was wir als Gestaltung bezeichneten. Die künstlerische Phantasie betätigt sich nicht etwa darin, daß einem allerlei einfällt, sondern darin, daß die Einfälle und Vorstellungen als Ausdruckssymbol tiefer Erlebnisse wirken. Deshalb brauchen sie aber auch nicht der „Einbildungskraft" zu entstammen, sondern können auch durch Wahrnehmung gewonnen sein, ein Fall, der sich unter den Begriff Phantasie nur gewaltsam einreihen läßt. Für die für alle Künstlerpsychologie so wichtigen Begriffe der Befreiung, der Erlebnissteigerung, des Mitteilungsbedürfnisses aber, die sich aus dem Ausdrucksbedürfnis zwanglos erklären, gibt die Einschränkung des Künstlertums auf die Phantasie keinerlei Erklärungsmöglichkeiten her. Aus diesen Gründen halten wir unsere Bestimmung für zutreffender.

Ebenso scheint uns der Begriff der Gestaltung dem der Nachahmung vorzuziehen. Denn daß der Begriff der Nachahmung viel zu eng ist, wurde schon oben dargelegt. Er ist aber auch viel zu äußerlich, denn es ist unmöglich, die so wesentlichen Faktoren des Erlebens und des Ausdrucks mit ihm zu verknüpfen, die sich mit unserem Begriff der Gestaltung ohne Zwang, ja mit Notwendigkeit verbinden. Die Nachahmung hält sich an dasjenige in der Gestaltung, was gerade nicht künstlerisch ist, sie umspannt nur, was ich oben objektive Gestaltung nannte, die erst dadurch, daß sie zugleich subjektiven, d. h. Erlebnis- und Ausdruckscharakter hat, überhaupt in die Kunst eingeht.

Und auch alle die Bestimmungen der Künstlerschaft, die in technischen Fertigkeiten deren Wesen sehen, sind

Digitized by Google

unzulänglich. Gewiß sind solche Fertigkeiten Voraussetzungen der Gestaltung und sogar, im oben beschriebenen Sinne, auch des Ausdrucks, aber sie sind noch nicht künstlerische Ausdrucksgestaltung. Künstler im schöpferischen Sinne — und nur von diesen reden wir hier — ist nur derjenige, der mehr ist als Techniker, bei dem die Fähigkeit des Bildens oder Versemachens sich unterordnet dem, was wir als Wesen der Künstlerschaft erkannten: der Ausdrucksgestaltung auf Grund von emotionalen Erlebnissen.

8. DIE EINHEITLICHKEIT DES SCHÖPFERISCHEN KÜNSTLERTUMS

Das Wichtigste der hier dargelegten Lehre über das Wesen des schöpferischen Künstlers ist — außer der Grundanschauung, daß Künstlertum erhöhte, repräsentative Menschlichkeit ist — die Aufzeichnung des einheitlichen Wesens der schöpferischen Ausdrucksgestaltung von Erlebnissen. Wenn wir auch aus methodischen Gründen zunächst Erlebnis, Ausdruck und Gestaltung sondern mußten, so betonten wir doch daneben allenthalben die innere Zusammengehörigkeit, also daß es keinen Ausdruck ohne Gestaltung, keine künstlerische Gestaltung ohne Ausdruck gibt, ja, daß auch das Erlebnis, das sich ausdrückt und gestaltet, nicht etwas von diesen säuberlich zu Trennendes ist, daß vielmehr der Ausdruck zum Erlebnis untrennbar dazu gehört, ebenso wie jedes Erlebnis bereits Gestaltungen unterliegt. Alles das gilt bereits für das durchschnittliche Seelenleben, tritt jedoch im Schaffen des Künstlers noch viel reiner hervor. Es sei jedoch bei der Wichtigkeit der inneren Zusammengehörigkeit der drei Momente: Erlebnis, Ausdruck und Gestaltung nochmals auf eben diese Zusammengehörigkeit hingewiesen, in der erst die innere Einheitlichkeit des Kunstschaffens garantiert ist.

Besonders gegenüber verbreiteten Theorien, die das Kunstschaffen einseitig entweder als Ausdruck oder als Gestaltung definieren wollen, sei zunächst nachdrücklich betont, daß es im künstlerischen Schaffen keinen Ausdruck gibt, der nicht irgendwie auf den zu erweckenden Eindruck hin gestaltet würde, und keine Gestaltung, die nicht auf einen Ausdruck zurückbezogen würde.

Digitized by Google

Diese innere Korrelation der beiden Begriffe, diese untrennbare Zusammengehörigkeit muß für das Kunstschaffen als ebenso fundamental angesehen werden wie die innere Wechselbeziehung zwischen Einfühlung und Kontemplation im Kunstgenießen, und es ist leicht einzusehen, daß dem Ausdruck die Einfühlung, der Gestaltung für die Wirkung die Kontemplation entspricht, worauf noch zurückzukommen sein wird.

Eine innere Zwiespältigkeit braucht jene Doppelheit in keinem Falle zu bedeuten. Die beiden Tendenzen, Ausdruck und Gestaltung, lassen sich vielmehr, wie die Werke der meisten großen Künstler zeigen, durchaus vereinigen. Ausdruck und Eindruck sind ja nicht vollkommen getrennte Dinge, besonders da der schaffende Künstler, der seine Subjektivität ausdrückt, auch der nächste ist, der den Eindruck empfängt. Es muß aller Nachdruck auf diese Tatsache gelegt werden, die es gestattet, das künstlerische Schaffen trotz seiner doppelten Funktion als Befreiung einerseits und Gestaltung für den Eindruck anderseits als Einheit zu fassen. Entladung ohne Gestaltung für den Eindruck ist roh und formlos, Gestaltung für den Eindruck, ohne daß sie zugleich Ausdruck eines Seelenlebens wäre, ist leer und nüchtern. Kunst entsteht erst durch harmonische Vereinigung beider, und diese ist bedingt und ermöglicht durch den oben so stark betonten Umstand, daß der Schaffende zugleich erster und auch den Eindruck auf andere vorwegnehmender Genießender ist.

Die innere Zusammengehörigkeit von Ausdruck und Gestaltung prägt sich auch darin aus, daß es keineswegs dem schaffenden Künstler bewußt ist, wieweit sein Schaffen Ausdruck inneren Erlebens, wieweit es Gestaltung im Hinblick auf das Genießen ist. Das Verhältnis der beiden ist etwa dem von Antrieb und Steuerung zu vergleichen, aber doch nur dem etwa eines Ruderers, der, indem er vorwärtstreibt, steuert, und indem er steuert, vorantreibt. Eine klare Sonderung ist nirgends zu machen, vielmehr erhalten die Werke erst dadurch ihren höchsten Zauber, daß alle Gestaltung durchglutet ist von sich ausdrückendem Leben und aller Ausdruck geformt ist durch feinste Abschätzung der Wirkung.

Infolgedessen ist es auch keineswegs ganz leicht, vom Stand-

Digitized by Google

punkt des Genießenden aus zu erkennen, wieviel Erlebnisausdruck, wieviel Eindrucksabsicht, objektive Gestaltung in einem Werke steckt. Oft offenbart erst genauere Kenntnis der Lebensverhältnisse der Schaffenden den Anteil beider Faktoren, und auch dann stets nur ungefähr. Man hat z. B. sehr lange J. S. Bach nur als Meister der Form gepriesen, als großartigen Gestalter, hat aber seine reine Ausdruckskraft wenig beachtet. Neuere Werke, wie das Buch von Schweitzer z. B., betonen gerade diese Seite. Ebenso sah man auch in Shakespeare lange Zeit nur den objektiven Gestalter, wogegen Brandes z. B. in allen Werken das Erlebnis aufzuspüren sucht. Es ist hier nicht zu entscheiden, wer in solchen Fällen recht hat; für uns ist gerade der Umstand wichtig, daß man keine haarscharfe Entscheidung treffen, wohl aber die Tatsachen von beiden Seiten ansehen kann. Es wird uns später deutlich entgegentreten, daß man zwar prinzipiell „Ausdrucks-" und „Gestaltungskünstler" als Typen einander gegenüberstellen kann, daß man jedoch oft im einzelnen Falle schwanken wird, welcher Gruppe der betreffende Meister zuzuweisen ist. Das ist kein Einwand gegen die Fruchtbarkeit, ja Notwendigkeit jener Scheidung, ist vielmehr bedingt in der inneren Zusammengehörigkeit beider Typenmerkmale.

Schwieriger ist es jedoch, einzusehen, daß auch das „Erleben", das wir als „Voraussetzung" der eigentlichen Ausdrucksgestaltung ansprachen, doch innerlich untrennbar mit Ausdruck und Gestaltung zusammenhängt, ja, daß jedes „Erlebnis" bereits Ausdruck und Gestaltung ist, daß für den Künstler gar keine prinzipielle Trennung zwischen Leben und Kunstschaffen zu ziehen ist. In unserer Darstellung hatten wir ja überhaupt als Voraussetzung nur die allgemeine Erlebnisfähigkeit angenommen, da jedoch in vielen neueren Büchern konsequent bestimmte Erlebnisse dem Kunstschaffen zugeordnet werden, so sei darauf hingewiesen, daß bereits die einzelnen Erlebnisse Ausdruck und Gestaltung einschließen. Es ist nicht so, daß Goethe zunächst dank einer äußeren Konstellation das Erlebnis mit Friederike Brion gehabt habe, und daß er nachträglich diesen „Rohstoff" zu Dichtungen: dem Weislingendrama, Clavigo, Stella, der Gretchentragödie verarbeitet

Digitized by Google

hätte, nein, auch jenes Erlebnis kam nicht von außen, sondern von innen, es ist nur die erste Blüte, in dem sich eine innere Gefühlskonstellation auswirkte, es ist selbst bereits im Leben Ausdruck und Gestaltung der gleichen Innerlichkeit, die dann später jene anderen Früchte der Kunst hervortrieb.

Vielleicht noch deutlicher wird das am Beispiel des Malers: Dieser sieht nicht etwa zunächst eine Landschaft mit dem Auge des Durchschnittbürgers und gießt nun nachträglich in diese Vorlage seinen Ausdruck hinein und gestaltet sie gemäß diesem Ausdrucksbedürfnis. Nein, er sieht im Objekt ganz unmittelbar schon sein Bild; bereits sein Erleben, in diesem Falle das Wahrnehmen, ist Ausdruck und Gestaltung gemäß seiner spezifischen Innerlichkeit. Das will es besagen, wenn Künstler, denen man starke Deformation der Natur vorwirft, immer wieder betonen, sie „sähen" die Natur genau so, wie sie sie in ihren Bildern widerspiegeln. Nur eine ganz grobe Psychologie kann in der Wahrnehmung eine objektive Abspiegelung sehen; in Wahrheit ist jede Wahrnehmung bereits Ausdruck des Innern und Gestaltung des Gegenstandes gemäß dieser Innerlichkeit. Das gilt für jeden Menschen: niemals sehen zwei Menschen etwa in der gleichen Landschaft wirklich die gleiche Landschaft, sondern jeder sieht ein anderes Bild gemäß seiner inneren Einstellung. Für den Künstler tritt das in besonders prägnanter Form heraus, denn ihm ist seine spezifische Ausdrucksgestaltung die Form seines Erlebens überhaupt, er erlebt immer nur in seinem „Stil", seiner persönlichen Ausdrucksgestaltung. Wahrnehmen ist ja kein passives, sondern ein höchst aktives Verhalten, und die der passiven Rezeption, dem Empfindungsmaterial, gegenüber sich betätigende Aktivität, ist bereits gestaltender Ausdruck der Innerlichkeit.

In besonders prägnanter Form hat Thomas Mann in seiner Novelle „Tonio Kröger", die ein gut Teil Selbstbekenntnis ist, diese Einheit von Leben und Schaffen im Künstler ausgesprochen. Es heißt da: „Er arbeitete nicht wie einer, der arbeitet, um zu leben, sondern wie einer, der nichts will als arbeiten, weil er sich als lebendigen Menschen für nichts achtet, nur als Schaffender in Betracht zu kommen wünscht, und im übrigen grau und unauffällig einhergeht, wie ein abgeschminkter

Digitized by Google

Schauspieler, der nichts ist, solange er nichts darzustellen hat. ... Man arbeitet schlecht im Frühling, gewiß, und warum? Weil man empfindet. Und weil der ein Stümper ist, der glaubt, der Schaffende dürfe empfinden. Jeder echte und aufrichtige Künstler lächelt über die Naivität dieses Pfuscherirrtums, melancholisch vielleicht, aber er lächelt. Das Gefühl, das warme, herzliche Gefühl ist immer banal und unbrauchbar, und künstlerisch sind bloß die Gereiztheiten und Ekstasen unseres verdorbenen, unseres artistischen Nervensystems. Es ist nötig, daß man irgend etwas Außermenschliches und Unmenschliches sei, daß man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe, um imstande und überhaupt versucht zu sein, es zu spielen, damit zu spielen, es wirksam und geschmackvoll darzustellen. Die Begabung für Stil, Form und Ausdruck setzt bereits dies kühle und wählerische Verhältnis zum Menschlichen, ja eine gewisse menschliche Verarmung und Verödung voraus. Denn das gesunde und starke Gefühl, dabei bleibt es, hat keinen Geschmack. Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt." Man darf diese wertvolle Analyse allerdings nicht in Gegensatz zu der obenbeschriebenen Tatsache der Erlebnisfähigkeit überhaupt bringen: diese ist offenbar stillschweigend vorausgesetzt. Was hier mit ein wenig paradoxer Zuspitzung betont werden soll, ist vielmehr die Durchdringung alles Erlebens bereits im Keim mit dem Ausdrucks- und Gestaltungszwang, der den rein menschlichen Charakter des Erlebens wohl modifiziert, aber darum doch nicht ganz aufhebt. Gerade von Thomas Mann ist ja, z. B. in seinem Roman „Königliche Hoheit", das „repräsentative" Leben des Künstlers (im Symbol des Fürstendaseins) prachtvoll gestaltet worden.

9. GENIE, TALENT UND DILETTANTISMUS

Indem wir aber die Künstlerschaft nur als Steigerung von allgemeinmenschlichen Veranlagungen, nicht als eine organische Spezialität erwiesen, haben wir auch bereits zu einer Frage Stellung genommen, die in zahlreichen Büchern mit Aufwand oft recht unfruchtbaren Geistes diskutiert worden ist, der Frage nämlich, ob das Genie sich seinem Wesen

Digitized by Google

nach vom Talent oder dem Dilettanten unterscheide.

Wir wollen gewiß das Genie nicht herabsetzen, wir geben auch zu, daß der Gradunterschied oft so gewaltig ist, daß man ihn als Wesensunterschied ansehen kann, wenn man die objektiven Leistungen vergleicht: in psychologischer Hinsicht jedoch besteht keinerlei wesenhafter Unterschied. Da finden wir nichts, was das Genie nur für sich hätte, wohl aber finden wir gerade die allgemein menschlichen Anlagen in besonders reiner Ausprägung. Das Genie ist Mensch in einem tieferen, freieren und in seinen Möglichkeiten gesteigerten Sinne. Am allerwenigsten aber ist es aus gewissen Ausfallerscheinungen oder gar aus Krankheiten zu erklären. Darüber wird später noch zu sprechen sein: es ist richtig, daß die gradweise Höchststeigerung des Erlebens und des Ausdrucks zu einer pathologischen Übersteigerung führen kann, aber selbst dann besteht doch nur ein Grad-, nicht ein Wesensunterschied gegen das Nichtgenie. Ebenso kann die gradweise Hochsteigerung durch gewisse Unausgeglichenheiten in der Gesamtstruktur erkauft werden; das aber hebt die repräsentative Prägnanz der in den Werken sich auswirkenden seelischen Funktionen nicht auf. Es liegt auch etwas Richtiges darin, daß gewisse seelische Erscheinungen, Inspirationszustände und Unbewußtheit des Schaffens, beim Genie besonders deutlich hervortreten, indessen wird unsere spätere Darlegung zeigen, daß auch dies alles bei nichtgenialen Menschen, wenn auch in geringerem Grade nachweisbar ist. Alle Ausfallerscheinungen und seltsamen Nebenerscheinungen dürfen nicht darüber täuschen, daß das Genie nicht ein „monstrum per excessum" ist, sondern in höchster Ausbildung und Harmonie die allgemein menschlichen Anlagen: Erlebnisfähigkeit, Ausdrucksfähigkeit und Gestaltungsfähigkeit besitzt, während dagegen Talent und Dilettant vom echten Genie sich bereits durch geringere Ausbildung einzelner dieser Funktionen unterscheiden, beim ausgesprochen unkünstlerischen Menschen dagegen mehreres verkümmert sein kann.

Wenn der Sprachgebrauch von „Talent" spricht, so betont er in der Regel damit eine Seite der künstlerischen Anlage, die

Digitized by Google

Gestaltungsfähigkeit, die in der Tat bei manchen Menschen, die keinen schöpferischen Erlebnisausdruck zu finden vermögen, doch in hohem Grade vorhanden ist. Wenn man einem musikalisches oder zeichnerisches Talent nachsagt, so denkt man an eine gewisse Begabung in technischer Hinsicht. Talent hat auch, wer zeichnerisch objektive Gegebenheiten nachbilden kann, wer in gegebenen musikalischen Bahnen sich mit Geschmack zu bewegen weiß, ohne daß seine Leistungen irgendwie als Ausdruck einer starken Persönlichkeit wirkten. Eben deshalb fehlt den Werken des Talents auch der Charakter des „Schöpferischen" im Sinne des Originalen, Neuen, worüber später noch zu sprechen sein wird. Es wäre also das Talent als starke Gestaltungsbegabung von geringer Ausdrucksfähigkeit zu charakterisieren.

Noch weniger einheitlich ist der Sprachgebrauch hinsichtlich des Begriffs des „Dilettanten". Indessen ist eine sehr verbreitete Verwendung die, daß man damit einen Menschen von künstlerischem Innenleben bezeichnet, dem jedoch die Fähigkeit der Gestaltung abgeht. Der Dilettant hat wohl eine starke Emotionalität, gelangt aber nicht zum sicheren Ausdruck, weil ihm die Gestaltungsfähigkeit, vor allem die technische Beherrschung der Mittel abgeht. Auch der Dilettant ist also, obgleich in anderer Weise als das Talent, dem Genie gegenüber durch Ausfallerscheinungen gekennzeichnet.

Vollends der ganz unkünstlerische Mensch wirkt gegenüber dem Genie im allgemeinmenschlichen Sinne als verkümmert, mag er es auch innerhalb unserer verzwickten Kultur durch Ausbildung spezieller Geistesfunktionen auch zu noch so wichtigen Posten gebracht haben. Denn seine Erlebnisfähigkeit ist gering, seine Ausdrucks- und Gestaltungsfähigkeit unvollkommen.

Im modernen Sprachgebrauch verquickt sich mit dem Begriff des Künstlers das rein soziologische, psychologisch jedoch ziemlich nebensächliche Merkmal der berufsmäßigen Ausübung der Kunst, ja man hat den Begriff des Dilettanten gerade in dieser Hinsicht in Gegensatz zum wahren Künstler gebracht. Vielfach ist man geneigt, jeden, der nicht sein ganzes Leben der Kunst widmet, für nicht ganz voll zu nehmen. Indessen ist diese

Digitized by Google

Kennzeichnung sehr äußerlich; denn es gibt schöpferische Begabungen sehr hohen Ranges, die neben der Kunst nicht nur einen zweiten Beruf hatten, nein auch solche, die die Kunst sogar (rein zeitlich gemessen) als Nebenberuf betrieben. Und schließlich ist's ja auch Nebenberuf, wenn Dichter wie Shakespeare oder Molière zugleich Schauspieler, oder Musiker wie Bach oder Mozart Lehrer in der Musik waren. Gerade große Begabungen haben es oft vorgezogen, ihren Lebensunterhalt nicht ausschließlich auf ihre schöpferische Begabung zu stellen, um für diese möglichste Freiheit zu gewinnen. Die eigentlich erst in neuester Zeit allgemein gewordene Stellung des Nurkünstlers zwingt oft zu Produktionen, die nicht als wahrhaft schöpferisch angesehen werden können. Psychologisch gesehen, ist die ausschließliche Lebenseinstellung auf das künstlerische Schaffen nicht einmal das Erstrebenswerte, zumal sie auch vom Leben und damit dem Urquell alles Schaffens isoliert. Das gilt besonders von Dichtern, weniger von Musikern und bildenden Künstlern, bei denen das rein Technische eine viel größere Rolle spielt als beim Dichter. Aber auch bei ihnen ist die schöpferische Tätigkeit selten ein ununterbrochen sprudelnder Quell, vielmehr ist vieles, was sie in ihrer ausschließlichen Einstellung auf das Erzeugen von Kunstwerken hervorbringen, oft recht mittelmäßiges Füllwerk, nicht schöpferisch im hohen Sinne, oft Ergebnis der Routine, nicht wahrhafter Schaffensnotwendigkeit.

Digitized by Google

III. DER AUSDRUCKSFAKTOR IM KUNSTSCHAFFEN

1. DER ALLGEMEINE PERSÖNLICHKEITSAUSDRUCK

Auch jetzt, wo wir zunächst den Ausdruck gesondert behandeln, gilt es, ihn stets im Komplex des Gesamtschaffens, das auch die Gestaltung einschließt, zu sehen.

Zunächst die Frage: was entlädt sich, was drückt sich aus und wird damit Antrieb für das Kunstschaffen? Vielleicht erwidert man: die Persönlichkeit des Künstlers. Das ist gewiß richtig, aber doch nicht ausreichend. In der Tat haben alle Äußerungen großer Künstler ein unbedingt individuelles Gepräge. Es ist eine Tatsache von geheimnisvollem Reize, daß in gewissem Sinne in alle Betätigungen des Menschen etwas von seiner gesamten Individualität eingeht. In seinem Tonfall und seinen Gesten, ja selbst da, wo er sich der überindividuellen Formen der Sprache oder der Schrift bedient, findet ein scharfes Auge ein individuelles Gepräge, wenn auch oft von Konventionen verhüllt, und wir sahen bereits, daß bei schöpferischen Künstlern das in besonderem Ausmaß der Fall ist. Indessen geschieht das alles in der Regel unbewußt und nebenher und ist weder etwas spezifisch nur Künstlern Eignendes, noch ist es der Antrieb des Kunstschaffens im einzelnen Falle. So sehr ist es dem Willen und Wissen des einzelnen entrückt, daß es gar nicht möglich ist, es ganz zu unterdrücken. Selbst dort, wo Künstler, was oft genug vorkommt, sich ganz der Gestaltung anderer unterordnen wollen, wo sie etwa mit der Absicht umgehen, fremden Stil nachzuahmen oder gar bestimmte Werke zu kopieren, selbst da schaut der unbewußte Ausdruck ihres Wesens noch durch die Maske und durch die Unterordnung unter fremde Gestalten hindurch. Natürlich um so stärker, je stärker die Individualität ist, weshalb denn auch ganz große Künstler wenig zu Übersetzern oder Kopisten tau-

Digitized by Google

gen. Der „Macbeth" wird in Schillers Behandlung zu einem Schillerschen Drama; wenn van Gogh einen Millet kopiert, so bekommen wir ein van Goghsches, nicht ein Milletsches Bild, und wenn ein Reger ein Thema von Haydn variiert, so bleibt von Haydnscher Art recht wenig übrig, wobei vom Standpunkt der künstlerischen Wirkung eine solche freie Behandlung eher höher einzuschätzen ist als eine sklavische Kopie, die meist recht frostig bleibt.

Dieses unbewußte Einströmen der persönlichen Lebensart in die Ausdruckshandlungen ist jedoch nicht bloß Künstlern eigen, sondern findet sich in gleicher Weise auch bei Lebensäußerungen von Nichtkünstlern. So pflegt in die meisten Handschriften die Eigenart des Charakters einzugehen, ebenfalls oft sehr ohne Wissen und Willen des Schreibers. Ein gewandter Psychologe liest selbst dort, wo ein Individuum seine Handschrift zu verstellen sucht, Tatsachen heraus, die jenes gar nicht äußern will, ja, von denen es oft überhaupt selbst nichts weiß. Bei Künstlern ist natürlich dies unbewußte Sichausprägen der Persönlichkeit besonders stark, und in einer interessanten Studie hat man neuerdings nachgewiesen, daß sich bei großen Meistern, wie Michelangelo und Raffael, dieselben Züge in der Handschrift wie in den Bildern nachweisen lassen, daß z. B. eine gewisse runde Linie für Raffael, eine gewisse Spiralbewegung sowohl für die Handschrift wie für die Bilder Michelangelos charakteristisch ist.[1]) Und die neuere Forschung will ja aus dem in die Sätze der Sprache gebannten Tonfall noch den Typus Persönlichkeit der Dichter oder des Schriftstellers wiedererkennen.[2])

Alles das aber kann nicht als Antrieb für den einzelnen Schaffensakt gelten. Gewiß läßt sich das Gesamtwerk eines Meisters als der Wunsch verstehen, die Persönlichkeit zu objektivieren und ihr Dauer zu verleihen, und viele Äußerungen großer Männer sagen derartiges aus (Exegi monumentum aere perennius, bei Horaz; „Hätt' ich mir nicht selbst ein Denkmal gesetzt, das Denkmal, wo käm es denn her? — Goethe) — aber

1) M. Waser-Krebs: Künstlerische Handschrift: in Raschers Jahrbuch I.

2) Vgl. z. B. Nohl: Stil und Weltanschauung. 1920.

Digitized by Google

kaum läßt sich aufzeigen, daß ein Kunstwerk ausschließlich dem Wunsche entsprungen sei, das innerste Wesen der Persönlichkeit nach außen zu projizieren. Auch bei den Selbstporträts großer Maler oder bei autobiographischen Darstellungen bedeutender Dichter haben wir es nicht mit müßiger Selbstbespiegelung zu tun, sondern immer läßt sich entweder als Antrieb eine besondere Gestaltungsfreudigkeit, die das eigne Ich zum Gegenstand nimmt, oder ein ganz spezieller Anlaß oder ein bestimmter Zwang als treibendes Moment ansehen. Und diese müssen wir zu verstehen suchen, wenn wir das konkrete Kunstschaffen psychologisch erfassen wollen.

2. DER SPEZIFISCHE GEFÜHLSAUSDRUCK UND SEINE HAUPTFORMEN

So reizvoll es ist, die Ausprägung der Gesamtpersönlichkeit des Künstlers in seinem Werke zu verfolgen (was später, wo wir den Stilbegriff analysieren, noch genauer geschehen wird), so ist doch für die Erklärung des spezifischen Schaffensantriebs damit kaum mehr gesagt, als wollte ein Historiker auf die Frage nach der Ursache eines Krieges antworten: die Zeitverhältnisse. Es handelt sich vielmehr darum, ob sich aus der Gesamtheit der Umstände, die ohne Zweifel mitspielt, ein Teilkomplex herauslösen läßt, der in einem besonderen Sinne als Ursache, in unserem Falle als Antrieb des Schaffens gelten kann.

Das ist keineswegs unmöglich: denn da jeder Gemütszustand seine ganz eigne, scharf umrissene Art des Ausdrucks hat, so ist — auch wenn man mannigfache, durch die Gestaltung bedingte Modifikationen in Rechnung stellt, doch ein Rückschluß auf den spezifischen Antrieb möglich. Selbst wenn die Ausdrucksbewegungen der Angst oder der Freude, die sich in der Musik aussprechen, als Bewegungen gar nicht mehr dargestellt werden, nur noch in Tönen, so bleibt doch ein Rhythmus, den unser Gefühl ohne weiteres auf jene Affekte zurückbezieht, und auch die gewaltigen Linien eines gotischen Doms oder die spielerische Anmut eines Rokokostuhls werden von uns noch als materialisierte Bewegungen gedeutet und auf bestimmte Gemütsbewegungen bezogen.

Digitized by Google

Wir werden uns also zunächst an die Ausdrucksbewegungen selbst halten müssen, die wir im wesentlichen als Erbgut in jedem Menschen finden, die ganz reflektorisch, ohne jede Bewußtseinsbeteiligung einsetzen, und die ich als den unmittelbaren Ausdruck bezeichnen will. Wo diese, wie in Tanz und Mimik, ins Kunstwerk eingehen, ist die Ausdrucksbeziehung verhältnismäßig am einfachsten. Auch außerhalb der Kunst, in der alltäglichen Menschenbeobachtung üben wir ja unablässig, instinktiv ein solches Deutungsverfahren, so daß wir in der Kunst einfach daran anknüpfen können.

Wird nicht der Bewegungsausdruck als solcher zum Material des Ausdrucks genommen, sondern gewisse Folgeerscheinungen jener Bewegungen, so spreche ich von mittelbarem Ausdruck. In diesem Fall ist ein Medium, ein „Mittel" vorhanden, das die Bewegungen gleichsam aufnimmt und „verlängert". Die beiden Hauptformen des mittelbaren Ausdrucks sind die Weiterleitungen der Bewegung in ein hörbares Material (die Tonerzeugung durch Bewegung der Luft) oder die Übertragung in sichtbares Material (vor allem die Fixierung der Bewegung in der sichtbaren Linie). Beide Ausdrucksarten kennen wir natürlich auch außerhalb der Kunst: wir „hören" die Aufregung eines Menschen ebensogut in seinem stotternden, heiseren Tonfall, wie wir sie in seiner zerfahrenen, zittrigen Schrift „sehen". — Alles das ist mittelbarer Ausdruck.

Daneben unterscheide ich eine dritte Art des Ausdrucks, die ich gegenständlichen oder symbolischen Ausdruck nenne, der in der Weise stattfindet, daß ein objektiver Gegenstand in symbolischer Weise als Gemütsausdruck verwendet wird. Auch dafür haben wir im außerkünstlerischen Leben Beispiele genug: um die Trauer auszudrücken, kleidet sich der Mensch in schwarze (in manchen Ländern auch in weiße) Farben, er zerreißt sein Gewand, streut sich Asche aufs Haupt und was ähnlicher objektiver Ausdrucksmöglichkeiten mehr sind. Oder man pflegt, um der Freude Ausdruck zu geben, sich mit hellen, lachenden Farben zu schmücken, Fahnen aufs Haus zu stecken, Blumenkränze zu tragen, Lieder, die irgendwelche anderen freudigen Ereignisse schildern, zu singen. Alles das ist symbolischer Ausdruck. Dieser erfährt nun in

Digitized by Google

der Kunst eine außerordentliche Bereicherung; denn das „Schaffen" des Künstlers beruht zum Teil darin, daß er neue Symbole erfindet oder doch bekannten Gegenständen neue symbolische Werte abgewinnt.

Gewiß sind alle diese Ausdrucksarten niemals rein „natürlich", sie sind auch im Leben bereits mannigfach „gestaltet". Trotzdem ist ihre Zurückbeziehung auf den erregenden Gemütszustand in der Regel ziemlich eindeutig.

3. DER UNMITTELBARE (MOTORISCHE) GEFÜHLSAUSDRUCK

Ich beginne mit den unmittelbaren Ausdrucksformen, d. h. mit denjenigen, in denen die Körperbewegung als solche das Ausdrucksmaterial ist, also mit den in der deutschen Psychologie allgemein so genannten „Ausdrucksbewegungen", von deren Bedeutung für das Kunstgenießen bereits im ersten Bande des vorliegenden Werkes die Rede war.

Diese Ausdrucksbewegungen sind (worüber ich bereits im ersten Bande gesprochen habe) neuerdings in der Psychologie besonders umstritten. Ihre Beziehung zu dem seelischen Zustand, den sie — wie der Terminus angibt — „ausdrücken", ist nämlich nicht ganz einfach zu erklären. Die in dieser Bezeichnung liegende Theorie nämlich faßt das Verhältnis von Gefühl und Bewegung als das von Ursache und Folge. Dieser Lehre steht eine andere entgegen, die besonders von James, Lange und Ribot verfochten worden ist, nach der das Verhältnis umgekehrt erscheint. Nach ihr ist die Bewegung die Ursache und das Gefühl die Folge, nach ihr weinen wir nicht, weil wir traurig sind, sondern sind traurig, weil wir weinen. Diese paradoxe Zuspitzung der an sich höchst wertvollen Feststellung des wesentlichen Zusammenhangs zwischen Gefühlen und Bewegungen, eine Zuspitzung, deren Paradoxie von den Gegnern besonders herausgegriffen worden ist, gab natürlich leicht Anhalte für Angriffe, und in der Tat hat man die ganze Lehre dadurch zu stürzen versucht, daß man diese Übertreibung lächerlich machte. Es war den Gegnern ein leichtes, eine Menge von Gefühlsbewegungen aufzuzeigen, die man sehr wohl unterdrücken konnte, ohne den seelischen

Digitized by Google

Zustand als solchen aufzuheben, für die man sogar darüber hinaus in ihrer biologischen Bedeutsamkeit oder wenigstens den Spuren früherer biologisch-wichtiger Funktionen äußere Entstehungsgründe nachweisen konnte. So haben sich z. B. Wundt und viele andere deutsche Forscher zu der James-Langeschen Theorie feindlich gestellt, ohne daß doch auch sie einen tieferen Zusammenhang zwischen Gefühlen und Bewegungen ganz abstreiten konnten.

Ich möchte, ohne das Problem hier in extenso aufzurollen, in dem Streit um das Verhältnis von Gefühl und Bewegung eine Lösung vorschlagen, die das Richtige von beiden Theorien festzuhalten gestattet. Man darf nicht alle bei Gefühlserlebnissen auftretenden Bewegungen in einen Topf werfen, sondern muß einen Unterschied machen in Ursachbewegungen und Folgebewegungen. Nicht alle Bewegungen sind bloße Folge, nicht alle aber sind Ursachen des Gefühls. Dagegen sind unzweifelhaft manche Bewegungen so eng mit dem Gefühl verbunden, daß ihre Unterdrückung die Unterdrückung auch des psychischen Erlebnisses, also des Gefühls mit sich bringt. Dazu gehören vor allem die vasomotorischen und respiratorischen Vorgänge, für die ja schon darum, weil sie innerkörperlich und in der Regel gar nicht äußerlich wahrnehmbar sind, Wundts Theorie von ihrem biologischen Wert als zweckhaftem „Ausdruck" gar nicht in Frage kommen kann. Für unsere Zwecke kann es unentschieden bleiben, ob das Gefühl nur aus den kinästhetischen Empfindungen (wie James und Lange meinen), oder aus besonderen, diese Empfindungen begleitenden subjektiven Begleittönen sich zusammensetzt (wie Störring annimmt), obwohl ich persönlich der zweiten Lehre den Vorzug gebe.

Unbedingt notwendig scheint mir jedenfalls die Absonderung derjenigen Bewegungen, die unzweifelhaft Folgeerscheinungen sind, also vor allem der Gliederbewegungen und anderer äußerlich sichtbarer Vorgänge. Diese sind „Ausdrucksbewegungen" im wirklichen Sinne. Sie dienen nicht der Erzeugung von Gefühlen, wie die vasomotorischen Vorgänge, sondern der Weiterleitung, Abreaktion und Projektion nach außen, was sich auch sozial als Mitteilung wertvoll erweist und daher

Digitized by Google

ausgestaltet wird. Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt den angeführten Satz von James, so kann das Weinen, als Tränensekretion gefaßt, nicht als Ursache des Gefühls gelten; nur die vasomotorischen Vorgänge, die dem Weinen vorausgehen, sind Träger des psychischen Zustandes. Die Tränenaussonderung, die begleitende Mimik sind vielmehr Folgebewegungen, die den Schmerz abreagieren, was sich auch in der „schmerzstillenden" Wirkung der Tränen kundgibt.

Grundsätzlich kann man innerhalb dieser Folgebewegungen nochmals einen Unterschied machen zwischen Ableitungs- und Mitteilungsbewegungen, von denen die ersten ohne jede Rücksicht auf andere Individuen eintreten, die zweiten jedoch teleologisch im Sinne einer Beeinflussung, sei es der Übertragung, der Abschreckung oder einer ähnlichen Wirkung sind. Im einzelnen Falle ist trotzdem dieser Unterschied nicht festzuhalten; denn auch reine, ursprünglich sicherlich nicht teleologische Bewegungen wie das Zittern oder die „Gänsehaut" können von anderen „verstanden" werden, und auch manche ursprünglich zweckgerichtete Bewegungen können oft geradezu zweckwidrig sein und sind dann rein als Ableitung zu verstehen, so wenn jemand wider seinen Willen durch Zurückfahren seine Furcht verrät.

Nach dieser prinzipiellen Klarlegung dürfte einleuchten, wieso die Ausdrucksbewegungen in meinem Sinne, d. h. die äußerlich sichtbaren Weiterleitungs- und Abreaktionsbewegungen entstehen, die die natürliche Vorbedingung der Kunst sind. Sie dienen biologisch der Entspannung des seelischen Gefühls und gewinnen darüber hinaus soziale Bedeutung, indem sie der Mitteilung jener subjektiven Zustände an andere und der Erzeugung ähnlicher Zustände bei den anderen dienen. Damit wäre die psychologische Grundlage für die Kunst als unmittelbarer Gefühlsausdruck gefunden. Alles andere, die spezielle Formung des Ausdrucks, wird später bei Besprechung der Eindruckswirkung abzuhandeln sein, denn alles das ist aus der Ausdruckswirkung allein nicht mehr zu erklären.

Bedeutsam für unsere Untersuchungen ist jedenfalls der Umstand, daß die „Ausdrucksbewegungen" nicht etwa willkürlich und zufällig sind, sondern daß sie zum ererbten Besitz des

Digitized by Google

Individuums gehören, daß jeder Affekt und jede Stimmung ihre, nur ihr unterscheidend angehörige Entladungsformen hat, die eben darum, weil sie zur Erbmasse der Gattung Mensch gehören, auch überindividuelle Bedeutung haben. Daneben geben sie freilich sowohl ganz Individuellem wie allerlei Konventionen genug Spielraum.

In diesen allgemein menschlichen Möglichkeiten der unmittelbaren Gefühlsentladung findet die künstlerische Betätigung ihr nächstliegendes Material, und die Kunstzweige des Tanzes wie des Schauspiels, die beide auf Frühstufen noch nicht geschieden sind, haben diese Möglichkeiten vor allem ausgebaut. Sie sind, vom Künstler aus gesehen, zunächst Weiterleitungen innerer seelischer Spannungen, und übertragen diese zugleich auch auf andere.

Die schöpferische Leistung des Tanzkünstlers oder Mimen beruht also darauf, daß er zunächst die in der Natur des Menschen angelegten Ausdruckstendenzen zu höchster Schlagkraft zu steigern vermag. Es ist grundfalsch, wenn viele Laien meinen, das Wesen der Schauspielerbegabung liege in der Fähigkeit, sich zu „verstellen", d. h. etwas darzustellen, was nicht gefühlt ist. Gerade umgekehrt ist es: die schauspielerische Begabung liegt in der drastischen Darstellung dessen, was tatsächlich gefühlt wird. Nicht Verstellung, sondern Darstellung ist das Wesen des Schauspielers. Wer viel mit Schauspielern umgegangen ist, weiß sogar, was jeden anderen überraschen muß, daß sich Schauspieler sogar weit weniger zu verstellen vermögen als andere Menschen, daß sie sogar in ganz besonders deutlicher Weise ihre jeweiligen Seelenzustände verraten. Der Grund ist bereits oben angegeben. Es kommt nur, gegenüber etwa dem Kinde oder sonstigen „unbeherrschten" Individuen, die besondere Fähigkeit hinzu, fremde Erlebnisse in den eignen Ichkreis einzubeziehen, also daß nicht nur eignes Erleben, sondern auch Miterlebtes oder „vorgestelltes" Erleben leicht sich in der Körperlichkeit auszudrücken vermag. Insofern muß sich die Fähigkeit der Vorstellung mit der der Darstellung verquicken, damit starke Begabung zustande komme, obwohl das nicht besagen will, daß sich der gute Schauspieler seiner Individualität ganz entäußere: im Gegenteil, er bleibt

Digitized by Google

stets er selbst und drückt sich aus, auch wo zugleich ein anderes Ich aus ihm zu reden scheint. Aber der spezifische Antrieb seiner Mimik ist stets eindeutig abzulesen und nachzuerleben.

In diesem unmittelbaren körperlichen Ausdruck finden wir alle jene Ausdrucksfunktionen wieder, die wir oben aufstellten.

Der körperliche Ausdruck ist zunächst eine Befreiung. Schauspieler brauchen gern die Redensart, sie müßten sich auf der Bühne „austoben". Es handelt sich um eine allgemeine Lebenssteigerung, einen inneren Überschwall, der sich in der Maske fremder Schicksale entlädt und befreit. In diesem Sinne handelt es sich um eine einfache „Abreaktion", die an sich noch nicht Kunst ist, aber im Verein mit Gestaltung zur Kunst werden kann.

Zugleich aber steigert die Ausdrucksbewegung, indem sie befreit, auch das gesamte Lebensgefühl, die Lustqualität der Erlebnisse. Der echte Schauspieler spielt sich in einen Rauschzustand ein. Auch hierbei hilft die Vorstellung fremden Erlebens mit. Die in den „Rollen" gegebenen starken Erlebnisse geben die Möglichkeit für den Künstler, das Erleben aufs höchste zu steigern, und als solches, zumal es bei aller Erlebtheit zugleich eine gewisse Distanz zur normalen Ichheit hat, zu genießen.

Beides aber, Befreiung wie Steigerung, wird dadurch, daß es auf andere wirkt, noch in besonderer Weise erhöht, es findet verstärkende Resonanz im Publikum. Daher die lähmende Wirkung leerer, die anfeuernde Wirkung voller Häuser auf den Schauspieler, was keineswegs etwa mit „Eitelkeit" genügend zu erklären ist. Auch solche Schauspieler, denen es nur auf die Kunst, nicht auf äußeren Erfolg ankommt, fragen, wenn sie zur Bühne kommen, ob das Haus gut besetzt sei.

Alles das zeigt, daß der künstlerische Ausdruck, mag er auch im natürlichen Ausdruck wurzeln, doch nicht bloß natürlicher Ausdruck ist, daß er — auch abgesehen von aller qualitativen Gestaltung — erhöhter, gesteigerter Ausdruck ist, selbst dort, wo er der Ableitung seelischer Spannungen dient.

Digitized by Google

4. DER MITTELBARE (HÖRBARE UND SICHTBARE) GEFÜHLSAUSDRUCK

Bereits bei dem unmittelbaren Bewegungsausdruck entstehen, zunächst nur nebenher, allerlei Laute und Geräusche, die infolge ihrer Rückwirkung und ihrer festen Koordination mit den Ausdrucksbewegungen selber Ausdruckswert bekommen können. So entstehen bei gewissen Bewegungen der Kehlkopf- und Mundmuskulatur Lautäußerungen, bei Bewegungen der Füße und Hände Stampf- oder Klatschgeräusche.

Indem nun auch für den Ausführenden nicht die Bewegung, sondern der Laut die Hauptsache wird, bezieht er als Mittel (medium) die Luft ein, die erst jene Laute erzeugt. Die Affektbewegung setzt sich also gleichsam in die Atmosphäre hinein fort. Es ist nur ein weiterer Schritt auf gleichem Wege, wenn auch noch besondere Instrumente wie Pfeifen, Trommeln, Geigen usw. einbezogen werden in die Lautgebärde. Sogar bei Tieren kommen solche mittelbaren Lautäußerungen bereits vor. Bei Schimpansen wie bei Gorillas hat man beobachtet, daß sie gegen Hohlkörper schlagen und großes Vergnügen bei dieser Betätigung finden.

Die Bezeichnung „mittelbar" für den Lautausdruck gilt natürlich nur im Hinblick auf den Gegensatz zum unmittelbaren Bewegungsausdruck. Für die Wahrnehmung und Übertragung wirkt der Lautausdruck ebenso unmittelbar wie die Bewegung. Wir verstehen ohne jegliche reflektierende Mittelglieder sofort den Angstschrei, ebenso unmittelbar wie das Zittern oder Zusammenfahren. Der Tonfall der zärtlichen Sprache wirkt ebenso unmittelbar wie die Berührung einer kosenden Hand. Erst indem die Lautäußerung durch Konvention in der Sprache gegenständlichen Inhalt erhält, wird der mittelbare Ausdruck zum symbolischen, obwohl auch dieser für den Dritten „unmittelbar" wirken kann. Die Unterscheidung „unmittelbar" und „mittelbar" gilt daher nur vom Kunstschaffenden aus, insofern er sich eines „Mittels" bedient: in der Wirkung wird dieses Mittel dem Hörenden nicht bewußt, scheint der Schmerz ihm im Klangmaterial selbst zu liegen, ohne daß man sich irgendwelcher Koordination zu erregenden Bewegungen bewußt wird.

Digitized by Google

BALTH NEUMANN: TREPPENHAUS IM WÜRZBURGER SCHLOSS
(Beispiel für mittelbaren Ausdruck)
Schleißheim bei München, Kgl. Schloß, Treppenanlage.
(vgl. S. 64.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Zur schöpferischen Kunst wird der Lautausdruck überall dort, wo die bestehenden Möglichkeiten des Lautausdrucks in einer auch andere Individuen mitreißenden Weise erweitert und gesteigert werden. Der primitive Gefühlsausdruck der Freude ist z. B. ein Schreien in hohen, schnellen Tönen; indem nun diese Töne zum Jodler ausgesponnen und innerhalb der ungefähr vorangelegten Form mannigfach moduliert werden, wird der Ausdruck schöpferisch. Man sieht natürlich auch hier wiederum, wie sofort, sowie der Ausdruck schöpferisch wird, sich Gestaltungselemente hereindrängen, die jedoch den Ausdruckscharakter nicht aufheben, sondern gerade dadurch, daß sie ihm eine festere Form verleihen, sogar steigern. Wenn z. B. Walter von der Vogelweide in dem bekannten Gedicht das ungeformte Ei! oder Hei! der Freude zu einem „Tantaradei!" ausspinnt, erweitert er die Ausdrucksmöglichkeit gerade dadurch, daß er dem Ausdruck eine festere Form gibt.

Womöglich noch deutlicher ist der Zusammenhang zwischen motorisch-unmittelbarem und auditorisch-mittelbarem Ausdruck in aller gehörten Rhythmik. Jede Stimmung hat ihren Rhythmus, der sich im Tanze zugleich austobt und steigert; wird dieser rein motorische Rhythmus im Stampfen oder Kastagnettengeklapper auch zu Gehörswirkungen verwendet, so scheint dem Hörer im gehörten Rhythmus, der übrigens meist ja auch ein gesehener ist, der gleiche Ausdruck zu liegen, wie denn auch die Ausdruckswirkung der Musik für viele Konzertbesucher noch durch den Anblick des taktierenden Dirigenten verstärkt wird. (Die Beliebtheit mancher Dirigenten wie Nikisch oder Weingartner geht zum großen Teil auf ihre eindrucksvolle Ausdrucksmimik zurück, sie sind — psychologisch gesehen — Tänzer oder Schauspieler.) Vielen Menschen ist der Bewegungsausdruck unmittelbarer verständlich als der Lautausdruck: die Musik scheint dann zu tönen, was sie, motorisch sich einfühlend, miterleben.

Auch beim mittelbaren Lautausdruck können wir die drei aufgezeigten Ausdrucksfunktionen der Befreiung, der Steigerung und der durch Übertragung auf andere eintretenden Objektivierung feststellen. Daß Schreien, Weinen, Jauchzen „befreit", ist eine so allgemeine Erfahrung, daß wir dabei nicht

Digitized by Google

zu verweilen brauchen. Aber diese Befreiung kann zugleich eine Steigerung, besonders hinsichtlich des Lustgehalts, einschließen. Selbst bei Kindern kann man feststellen, daß sie bei ihrem Weinen und Schreien geradezu eine Wollust verspüren, daß sie gelegentlich, auch nach Aufhebung der beunruhigenden Ursache, gleichsam aus Freude an der Tätigkeit selbst noch weiter weinen und schreien. Auf einer unendlich höheren Ebene ist's mit dem Ausdruck der Künstler ähnlich. Sie können ihren Ausdruck, der nun in seiner ursprünglichen Ursache gelindert ist, doch noch weiterspinnen, ja sie können sich in ihre Schmerzen verwühlen und ihre Freuden, indem sie sie in immer neuen Formen ausdrücken, immer aufs neue genießen.

Dazu kommt dann die Resonanz bei anderen und die so eintretende Objektivierung. Der Ausdruck wird zu einem Erleben an sich, das sich von seinem Anlaß ganz loslösen kann.

Indessen ist der Lautausdruck keineswegs die einzige Möglichkeit mittelbaren Ausdrucks. Auch der wesentlich visuell sich übertragende reine Bewegungsausdruck kann sich verstärkender Mittel bedienen, die, innerhalb der Sichtbarkeit verbleibend, die Ausdruckswirkung irgendwie erweitern. Wie sich der Stolz in aufgereckter Haltung unmittelbar äußert, so wirken hohe Hüte, Kronen, auch Schuhe, Stelzen usw. mittelbar im gleichen Sinne. Die zornige oder drohende Gebärde wird unterstützt durch geschwungene Waffen oder furchterregende Masken. Man darf bei diesen Dingen nicht bloß an die Wirkung auf Dritte denken; alles das wirkt auch steigernd auf das Subjekt zurück. Der Mann in der Krone kommt sich selbst gehoben vor, der Mann in der Maske fühlt sich selbst als „furchtbar", und indem er diese Mittel verwendet, um anderen zu imponieren und sie zu schrecken, sind diese Mittel Ausdruck des eigenen so gesteigerten Gefühlslebens.

Schöpferisch im Sinne des künstlerischen Ausdrucks wirkt diese Art der Mittelverwendung dort, wo neue Ausdrucksmöglichkeiten gefunden werden. Gewiß bestehen bereits bei Tieren Anfänge dieser Art von Ausdruck. Die „Schreckform" vieler Gattungen, das Rad des Pfaus, das Sichaufblasen vieler Tiere

Digitized by Google

gehört hierher. Der Mensch erweitert diese Mittel ins Unabsehbare, und der Kunstwert alles Körperschmucks z. B. gehört unter die Kategorie des mittelbaren sichtbaren Ausdrucks. Der Schmuck ist nur so weit Kunst, als er Ausdruck seelischer Stimmungen und Tendenzen ist und auch von anderen auf diese zurückbezogen wird. Die befreiende Funktion tritt hier gegen die steigernde und objektivierende zurück. Zur Kunst wird der Körperschmuck überall dort, wo über äußere Zwecke, etwa die Kennzeichnung der sozialen Stellung, hinaus der Ausdruck Rücksicht auf den ästhetischen Eindruck nimmt und demgemäß gestaltet wird.

Indessen es können sich auch die Bewegungen so in ein Medium fortsetzen, daß sie darin eine Spur hinterlassen, die nun als vom Subjekt losgelöste Schöpfung wirkt und dennoch Ausdruckscharakter behalten kann. Die Ausdrucksbewegung wird gleichsam in sichtbarer Spur festgehalten, man erkennt noch in den Wirkungen die Ursache und bezieht diese auf das Individuum zurück. In dem aufgetürmten Felsblock spürt man die Kraft, die ihn aufgetürmt hat, und die psychische Haltung, als deren Ausdruck man jene Kraftleistung deutet. In der zierlich gezeichneten Linie fühlt man die Leichtigkeit und Feinheit der Bewegung ein, die jene Linie entstehen ließ, und die seelische Haltung, als deren Ausdruck diese Bewegung zu deuten ist. Das alles ist nur möglich, weil sich seelische Haltungen und deren Ausdrucksgebärden nach ihren rein formalen Qualitäten in ein „Mittel" verlängern und darin sich fixieren können. So gibt es, wie es gehörten Rhythmus gibt, worin wir gleichsam die ihn hervorbringende Ausdrucksgebärde miterleben, auch einen sichtbaren, gezeichneten Rhythmus, in dem die Ausdrucksgebärde sich verfestigt hat. Ein Ornament kann, genau wie ein Tanz oder ein Musikstück, „unruhig" oder „nervös" oder „abgeklärt" sein, d. h. es ist im gekennzeichneten Sinne mittelbarer Ausdruck. Das ist nicht Sache gedanklicher Reflexion, auch Kinder haben ein Gefühl dafür, wie etwa folgender Fall beweist: Ein sechsjähriges Kind bedeckt, während im Nebenzimmer seine Mutter ein starkbewegtes Musikstück spielt, ein Blatt Papier mit zackigen, hastigen Strichen: auf die Frage, was es da male, antwortet es: das, was Mutti

Digitized by Google

spielt. Das ist es, was ich als mittelbaren, visuellen Ausdruck bezeichne.

In dieser Weise können Ornamente, räumliche Formen aller Art starken Ausdruckswert haben. Alles, was an kunstgewerblichen Gegenständen oder an Architekturwerken uns als Ausdruck seelischen Lebens anspricht, ist ein solcher mittelbarer Ausdruck.

Als Beispiel für solchen mittelbaren Ausdruck, den wir nachfühlend beleben, gebe ich eine Reproduktion des Treppenhauses in Würzburg von Balth. Neumann. Hier ist alles Stein gewordene Würde, Großartigkeit, Pracht. Man kann diese Stufen nicht hinabsteigen, ohne daß einen die Weiträumigkeit dieser, von wunderbar farbiger Wölbung überdachten Halle umfängt wie eine rauschende Händelsche Festmusik, ohne daß man etwas nacherlebt vom Geiste der pompösen Barockmenschen, für die das alles errichtet ist, deren Lebenswillen sich in dem gewaltigen Meister einen Ausdruck erschuf.

5. DER SYMBOLISCHE GEFÜHLSAUSDRUCK

Beiden bisher besprochenen Ausdrucksarten, die ich als die nichtgegenständlichen zusammenfassen will, weil sie ohne Beziehung zur gegenständlichen Außenwelt sind, stelle ich den *symbolischen* Ausdruck gegenüber, der nicht an die motorischen Ausdrucksmöglichkeiten anknüpft, sondern eine ganz andere Möglichkeit ausnutzt; in ihm tritt eine neue Seite des Gefühlslebens heraus, seine *Gegenstandsbeziehung* oder, wie ich auch sage, seine *Symbolik*.

Das Gefühlsleben kommt nämlich selten nur „rein" in Erscheinung, sondern meist in Verbindung mit Elementen des Gegenstandsbewußtseins. Die Annahme, daß es niemals reine Gefühle gäbe, ist neuerdings von Ribot und anderen widerlegt. Das schließt aber nicht aus, daß die meisten Gemütszustände, auch wo sie nicht durch einen Gegenstand erregt werden, doch nach Vergegenständlichung drängen, daß Freude, Furcht, Liebe, auch wo sie sich zunächst als dumpfe Triebe regen, sich an einen Gegenstand anzulehnen suchen, der ihnen adäquat ist. Mehr noch, sie tragen in sich, auch wo sie noch keinen adäquaten Gegenstand gefunden haben, doch bereits eine „Ge-

Digitized by Google

genstandsbestimmtheit", die nach Realisierung drängt. In der schwärmerischen erotischen Sehnsucht des Jünglings, die noch keinen adäquaten Gegenstand gefunden hat, ist doch bereits eine ungefähre Bestimmtheit vorhanden, die auswählt und verwirft. Bei aller unklaren Neigung wird doch nicht jedes Mädchen begehrt, sondern ganz bestimmte Qualitäten ersehnt, Qualitäten, die sich, solange ein entsprechendes Wesen im Leben nicht gefunden ist, in Traumbildern vergegenständlichen. Kreuzt dann eine einigermaßen diesem Traumbild verwandte Erscheinung der Wirklichkeit den Weg des Menschen, so verschmelzen Traum und Realität miteinander. Diese Gerichtetheit des Gefühls an sich nenne ich seine Gegenstandsbestimmtheit; den gegenständlichen Beziehungsinhalt aber nenne ich Symbol des Gefühls. Ein solches Symbol ist in dem angeführten Beispiel das Traumbild, das auch bis zu einem gewissen Grade erhalten bleibt, wenn es mit einer Erscheinung der Wirklichkeit verschmilzt.

Es besteht nun für das Gefühl dort, wo die reale Erfüllung aus irgendeinem Grunde untunlich ist, die Möglichkeit einer imaginativen Symbolschaffung und ihre Ausgestaltung in einer bildlichen Darstellung, sei sie plastisch, malerisch oder poetisch. Das Gefühl drückt sich dann in dem gegenständlichen Inhalt aus, d. h. es befreit sich von innerer Spannung und teilt sich anderen mit, hat also die gleichen Funktionen wie der unmittelbare Ausdruck, geht über diesen nur durch seine Gegenstandsbestimmtheit hinaus. Der unmittelbare wie der mittelbare Ausdruck sind nichtgegenständlich, der symbolische ist (wenn auch nicht immer) gegenständlich.

Alles „Inhaltliche" in den Künsten hat also, soweit wir es zum Subjekt des Schaffenden zurückleiten können, symbolhaften Ausdruckswert. Der Liebende, der das Bild seiner entfernten Geliebten oder nur ihren Namen in eine Baumrinde kratzt, der Gläubige, der eine drohende Fratze als Bild seiner Gottheit hinstellt, die Australier, die eine Strohpuppe als ihren Feind mit Speeren bewerfen, haben in primitiver Form Symbole für ihre Gefühle geschaffen, von denen aus der Weg in steilem Aufstieg zu den Werken der großen Kunst führt.

Die besondere Gabe des begnadeten Künstlers nun ist es,

Digitized by Google

für die in ihm zum Ausdruck drängenden Gefühle eine adäquate Symbolik zu finden. Seine Symbole haben nicht bloß eine ungefähre, pauschale Beziehung zu seinen Gefühlen, sie vermögen es, jede feinste Nuance widerzuspiegeln, in ihnen drückt sich das Gefühl nicht in grobem Klischee, sondern in feinster, persönlicher Färbung aus. Der große Künstler entnimmt seine Symbole nicht als fertige Prägung der Wirklichkeit, sondern er bildet sie so um, daß sie seinem Traumleben in noch höherem Grade adäquat werden, als sie es schon in Wirklichkeit sind.

Auch diese Fähigkeit der Umformung auf Grund seelischer Erlebnisse ist nicht ein beim Künstler allein auftretendes Phänomen, sondern findet sich ebenfalls bereits im außerkünstlerischen Leben. Kein Mensch, am wenigsten der emotional erregte Mensch, sieht die Welt, wie sie „an sich" ist, sondern jeder paßt sie seinem Innenleben an. „Wo dem einen Rosen lachen, sieht der andere trübes Licht." Der Melancholiker sieht in der Welt nur das Dunkle, Trübe, Schwarze, der Euphoriker nur Lichtes und Schönes. Der erotisch erregte Mensch sieht „Helena in jedem Weibe", und „dem jungen Manne von 18 Jahren scheint jede Frau schön" (Balzac). Sie alle suchen in der Welt nicht nur unbewußt „Spiegelungen", „Symbole" ihres Gefühlslebens, sie formen in ihrer Phantasie die Welt auch zu Symbolen um, wo sie ihren Gefühlen nicht genügt.

Diese außerkünstlerische Symbolfindung und Symbolschaffung ist beim Künstler in besonders hohem Grade entwickelt. Daher seine oft besprochene „Subjektivität". Und zwar bilden das eigentliche Gebiet des symbolischen Ausdrucks die „gegenständlichen" Künste, d. h. alle die, die wie Epik, Dramatik, Malerei und Bildnerei Gegenstände der Außenwelt einbeziehen in ihr Ausdruckswollen. Sie stellen, soweit sie Ausdruck suchen, die Gegenstände der Außenwelt: Menschen, Geschehnisse, Landschaften usw. nicht um deren selbst willen dar, sondern nur, soweit diese eine Beziehung zur Innenwelt haben. „Tout paysage est un état d'âme."

Auch bei diesem symbolischen Ausdruck können wir die drei oben dargelegten Funktionen deutlich aufzeigen. Gewiß

Digitized by Google

tritt der befreiende Charakter des Ausdrucks nicht so klar heraus wie beim unmittelbaren Ausdruck, aber vorhanden ist er doch. Indem sich das Gefühl ein Symbol schafft, sich an einen Gegenstand der Außenwelt klammert, verliert es bereits etwas von dem Quälenden, das ihm sonst oft anhaftet. Gewiß spricht auch die Ablenkung, die in der Tätigkeit des Gestaltens liegt, bei der Befreiung mit, aber auch der Ausdruck im Symbol als solcher hat befreiende Macht. Das ist von vielen Künstlern bezeugt, am besten jedoch an vielen Stellen bei Goethe. Ich erwähne nur die eine, wo er am Schlusse von „Dichtung und Wahrheit" von dem Gemütsdruck spricht, der infolge des Bewußtseins „dämonischer" Einflüsse auf ihm lastet. Dort sagt er: „Ich suchte mich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten, indem ich mich nach meiner Gewohnheit hinter ein Bild flüchtete. Unter die einzelnen Teile der Weltgeschichte, die ich sorgfältig studierte, gehörten auch die Ereignisse, welche die nachher vereinigten Niederlande so berühmt gemacht. . . . Höchst dramatisch waren mir die Situationen erschienen, und als Hauptfigur, um welche sich die übrigen am glücklichsten versammeln ließen, war mir Graf Egmont aufgefallen, dessen menschlich ritterliche Größe mir am meisten behagte. Allein zu meinem Gebrauch mußte ich ihn in einen Charakter umwandeln, der solche Eigenschaften besaß, die einen Jüngling besser zieren als einen Mann in Jahren, einen Unbeweibten besser als einen Hausvater usw." — Die Stelle spricht deutlich, außer der Symbolfindung überhaupt und deren Ummodlung zu größerer Adäquatheit ans Gefühl des Dichters, die befreiende Wirkung des symbolischen Ausdrucks aus.

Ebenso wird leicht die steigernde Wirkung des symbolischen Ausdrucks, besonders hinsichtlich der Lösung von Unluststimmungen eingesehen. Es gibt ein Schwelgen in gefühlsadäquaten Vorstellungen auch beim Nichtkünstler; das tritt beim schöpferischen Künstler in noch höherem Grade hervor. Er lebt in seinen zu dichtenden oder zu malenden Gebilden sein eigenes Gefühl erhöht, von allem Erdenrest geläutert mit und steigert so, indem er sein Gefühl ausdrückt, eben dieses Gefühl, vor allem durch Entfernung der Unlustbeimischung. Man fühlt es den Gestalten Michelangelos, den Frauengestalten

Digitized by Google

Goethes an, wie in ihrer Erfindung und Ausarbeitung die Schöpfer ihr eigenes Leben steigerten und verklärten.

Und damit sind wir auch an die dritte Funktion des Ausdrucks, die Objektivierung durch Mitteilung, herangekommen. Indem das Erleben in Symbole gegossen und für andere miterlebbar gemacht wird, wird es gleichsam hinausgestellt aus dem eigenen Ichkreis, wird es distanziert und damit zugleich, wenn auch in verschiedener Weise, gedämpft und gesteigert, und hier wie überall spielt der aufnehmende Dritte die Rolle des „Resonanzbodens" und des „Spiegels", er verstärkt und distanziert das Erleben.

Es haben jedoch nicht nur solche Gegenstände Symbolwert, die als inhaltlich vollwertige Bezugskorrelate des Gefühls gelten können. Nicht nur das klare Bild der Geliebten ist für den Liebenden, nicht nur die Statue des Gottes ist für den religiösen Menschen Symbol. Nein, auch im außerkünstlerischen Leben vermögen, kraft der Berührungs- wie der Ähnlichkeitsassoziation, auch solche Gegenstände Symbolwert zu erhalten, die nur in fernerer Beziehung mit dem Affekt selbst und seinem adäquaten Beziehungskorrelat stehen. So vermag ein Halstuch oder ein Strumpfband der geliebten Frau, eine Landschaft, in der sie gewandelt ist, gegenständliches Symbol zu werden, ein Ort, wo die Gottheit geweilt hat, ein Gegenstand, den die Legende mit ihr verknüpft, können ebenfalls Gegenstand der Verehrung werden.

Auch solche rein assoziativen Symbole vermag die Kunst zu verwenden, vorausgesetzt, daß sie es versteht, im Kunstempfangenden zugleich die verknüpfende Assoziation lebendig zu machen, die eine Ähnlichkeit, aber auch eine Berührung sein kann.

Wenn ein Maler eine aus stillem Wasser aufragende Felseninsel mit dunklen Bäumen darstellt, so ist darin nichts, was als direkte Beziehung zum „Tode" gelten kann; die Symbolik ist hier assoziiert, aber allerdings allgemein nacherlebbar. Ist dagegen die Beziehung nur durch Reflexion herzustellen, wie bei der Wage der Justitia, so haben wir es mit Allegorie zu tun, bei der es sich nicht mehr um gefühlsgetragenen Ausdruck, sondern um gedankliche Verknüpfung handelt. Aber

Digitized by Google

der Lyriker, der in der Schilderung einer Frühlingslandschaft seine Liebessehnsucht ausspricht, kann auch in solchen indirekten Symbolen sein Gefühl nacherlebbar ausdrücken. Das „Schöpfertum" des Künstlers beruht vielfach in einer suggestiven Erweiterung auch der indirekten Symbolik.

Als bedeutsame Erweiterung des symbolischen Ausdrucks tritt jedoch auch die Tatsache zu den bisher betrachteten gegenständlichen Symbolen, daß auch solche seelischen Inhalte, die an sich nichts bedeuten, also keinen gegenständlichen Inhalt haben, doch Symbolwert bekommen können. Es gibt auch „ungegenständliche" Ausdruckssymbole. Dazu rechne ich vor allem Linear- und Flächenformen, Farben und Töne, die alle an sich nichts bedeuten und auch nicht in Bedeutungskomplexe eingehen und die doch Symbolwert bekommen. So pflegt das Rot auf einem Bilde, auch dort, wo es nicht ein Feuer darstellt, „feurig", erregend zu wirken. Oder eine Flötenmelodie kann rein als Tongebilde zärtlich, heiter stimmend wirken.

Es ist keineswegs leicht, diesen symbolischen Gehalt der ungegenständlichen Formen zu erklären, zumal er sich vielfach mit einem unsymbolischen, direkten Ausdruckswert verquickt. Man mag z. B. annehmen, daß der Ausdruckswert hoher Töne an sich nach dem Heiteren und Hellen geht, weil zu ihrer Hervorbringung in Gesang oder bei Blasinstrumenten eine stärkere Anspannung der Muskulatur nötig ist, die der Einstellung des Bewegungsmechanismus bei trüben Affekten nicht entspräche. Aber die starke Ausdruckswertigkeit heller Töne im Gegensatz zu tiefen ist sicherlich damit nicht erschöpft, sondern es spielen mancherlei andere, vor allem assoziative Beziehungen hinein.

Erst im dritten Bande des vorliegenden Werkes wird dieser Problemkreis zu erörtern sein, wo wir von den spezifischen Stilelementen der einzelnen Künste sprechen. Es sei hier nur prinzipiell bemerkt, daß die wichtigsten Hebel für die Ausdruckswirkung von ungegenständlichen hörbaren und sichtbaren Gebilden die Assoziation, und zwar als Ähnlichkeits- wie als Berührungsassoziation, in Betracht kommt.

Ähnlichkeitsassoziation liegt z. B. dort vor, wo uns Tonfolgen gemäß ihrer Ähnlichkeit mit dem Tonfall des er-

Digitized by Google

regten Sprechens als Ausdruck etwa des Polterns, Scheltens, Zürnens erscheinen. Oder wenn uns das Blau einer ornamentalen Darstellung dank einer Ähnlichkeit mit dem auch sprachlich verfestigten „Himmelblau" als Ausdruck lichter, heiterer Stimmung erscheint.

Berührungsassoziation dagegen besteht dort, wo z. B. die Wagnerschen Leitmotive, über ihren direkten und auf Ähnlichkeitsassoziationen beruhenden Ausdruckscharakter hinaus, kraft einer festgewordenen Kontiguitätsassoziation mit bestimmten Personen oder Stimmungen Ausdruckswerte erhalten. Oder wenn wir z. B. gelbe und rote Farbe als „warme" Farben bezeichnen, weil wir gewohnt sind, sie dann zu sehen, wenn die zugleich wärmende Sonne am Himmel steht.

Bloß durch diese beiden Assoziationen ist jedoch der Ausdruckswert der ungegenständlichen Kunstwirkungen nicht ganz zu erklären. Manche Ausdrucksdeutungen scheinen nicht aus der Erfahrung zu stammen, sondern irgendwie in schwer zu bestimmender Weise in der Natur der Seele angelegt zu sein, so, wenn wir z. B. hohe Töne als „dünn", tiefe als „voluminös" empfinden. Wir können solche Dinge nur feststellen, aber nicht erklären. Für den Ausdruckscharakter der schaffenden Gebilde kommen auch sie jedoch stark in Betracht.

Durch das Zusammenwirken von gegenständlichen und ungegenständlichen Symbolwerten entstehen jene Deformationen der natürlichen Formen, die sich die Gegenstände im Kunstschaffen gefallen lassen müssen, indem die gegenständliche Gestalt allein dem Schaffenden nicht genügt, so daß er sie gemäß den ungegenständlichen Symbolwerten ändert.

Als Beispiel diene die Gegenüberstellung des Naturmotivs einer Grunewaldlandschaft und deren Verarbeitung durch Leistikow. Bereits das Naturmotiv mag in seiner eigentümlichen Melancholie, seinen Kontrasten von Hell und Dunkel den Künstler als Ausdruckssymbol für eine bestimmte Gemütsverfassung angeregt haben. Aber indem er sich in dieses Erlebnis vertiefte, wurden ihm die ungegenständlichen Faktoren dieses Erlebens, die Kontraste der Farben, die Kontrapunktik der schlanken Vertikalen und der breiten Flächen der Kronen so wesentlich, daß er ihren Ausdruckswert auf Kosten der

Digitized by Google

NATURMOTIV ZU LEISTIKOW: GRUNEWALDLANDSCHAFT
Aus Volkmann, Naturprodukt und Kunstwerk. Verlag Kühtmann, Dresden 1911.

LEISTIKOW: GRUNEWALDLANDSCHAFT
Aus Volkmann, Naturprodukt und Kunstwerk. Verlag Kühtmann, Dresden 1911.
(vgl. S. 74.)

Digitized by Google

KANDINSKI: IMPROVISATION
(Beispiel unkonventioneller Ausdruckskunst.)
Aus Kandinski, Über das Geistige in der Kunst. 2. Aufl. 1912.
Verlag Piper, München.
(vgl. S. 75.)

Digitized by Google

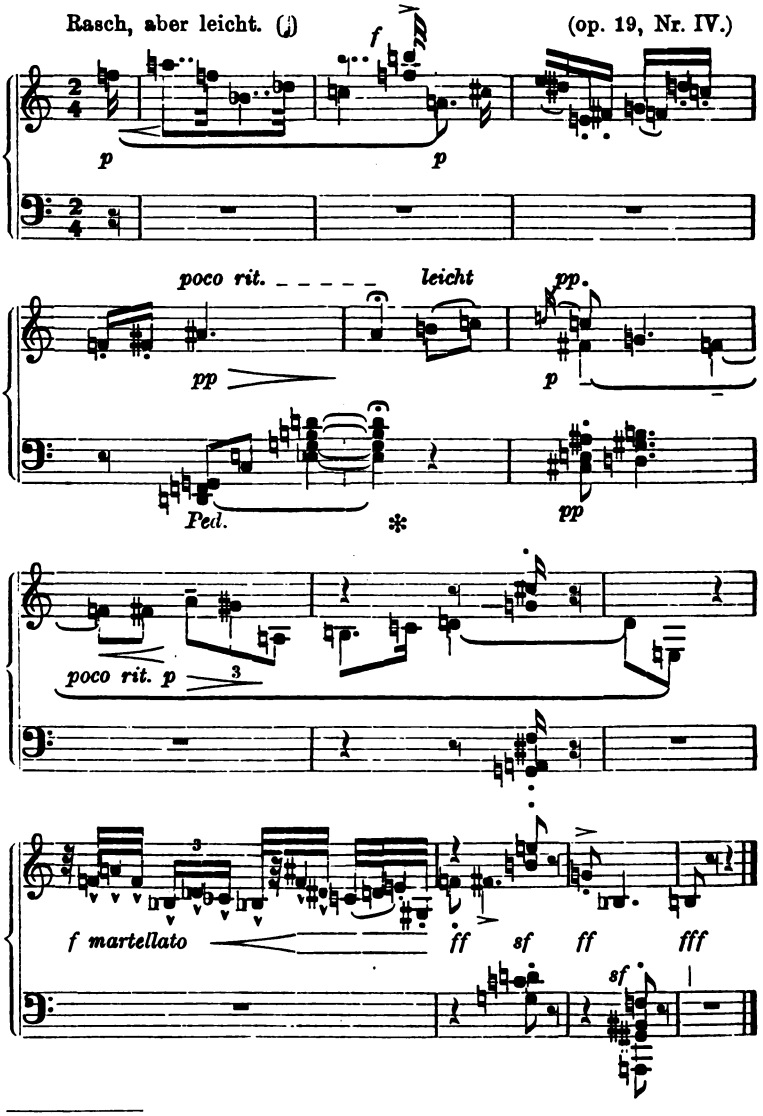
Gegenständlichkeit steigerte. So entstand die stark deformierte und doch in ihrer Deformation den reinen Symbolwert des Gegenstands unendlich vertiefende Darstellung, die aus seinem Bilde zu uns spricht, wobei ich hier absehe von den neben den Ausdruckswerten gewonnenen Gestaltungswerten.

Die konsequente Fortsetzung dieser Richtung führt zu jenen Bildern moderner „Expressionisten", in denen die Gegenständlichkeit überhaupt getilgt scheint oder höchstens nur ganz von ferne durchschimmert, wo nur noch die ungegenständliche Symbolik festgehalten ist, die in der Seele des Beschauers zum Klingen kommen und dort eine ganz immaterielle, rein geistige Wirkung erzeugen soll. Als typisches Beispiel dieser Art Ausdruckskunst gebe ich eine der „Improvisationen" Kandinskis, die er selbst als hauptsächlich unbewußte, größtenteils plötzlich entstandene Ausdrücke inneren Charakters, also Eindrücke von der „inneren Natur" bezeichnet. Hier ist auf jede „Gestaltung" im konventionellen oder gegenständlichen Sinne verzichtet, möglichst reiner Ausdruck des Erlebens ist angestrebt. Die Frage bleibt nur, ob diese ohne Zweifel ehrlich gemeinte, aber durchaus subjektive Sprache des Künstlers auch zur Eindruckswirkung auf weitere Kreise gelangen kann, eine Frage, die allein die Zeit beantworten wird.

Auch in der Musik haben wir neuerdings Bestrebungen, die auf eine aller konventionellen Gestaltung entsagende reine Ausdruckskunst hinzielen, und die mit den erwähnten Tendenzen in der Malerei parallel gehen. Hier sollen die Töne rein als Ausdruckssymbol wirken. Es besteht ein „Drang nach Abstreifung aller artifiziellen Auswüchse, nach Vereinfachung, nach Rückgewinnung der ursprünglichen Naturkraft des musikalischen Klangs". Das „setzt voraus völlige Umstellung der seelischen Grundkräfte, aus denen die Musik erwächst, Wille und Fähigkeit, Musik überhaupt außerhalb aller Konvention als Formung elementarer Gefühlskraft, als Naturlaut zu erkennen. Um zu solcher reinen Homophonie zu gelangen, müssen wir fähig werden, die absolute Linie nicht als Teilornament eines polyphonen Gewebes, nicht als Führerin oder abgrenzende Umkleidung der harmonischen Bewegung, sondern als selbständige Ausdrucksgestaltung höchst poten-

Digitized by Google

zierter Kraft zu empfinden".[1]) (Paul Bekker.) Ich gebe als Beispiel einer solchen rein expressionistischen Musik ein kleines Klavierstück von Arnold Schönberg, des Führers dieser Bewegung.



1) Von mir gesperrt.

Digitized by Google

Das Bestreben, alle konventionelle Gestaltung tunlichst zu vermeiden, um nur die unmittelbare Lautgeste möglichst rein zum Ausdruck zu bringen, führt hier zu einem Primitivismus, einer Natursprache, die freilich gerade wegen des Verzichts auf alle Konvention, dem heutigen Laien „unverständlich" vorkommt. Ihre Durchsetzung ist eine Macht-, keine Rechtsfrage.

6. DIE KOMBINATIONEN VERSCHIEDENER AUSDRUCKSFORMEN

So notwendig es vom wissenschaftlichen Standpunkt aus ist, zunächst sich die verschiedenen Formen des Ausdrucks gesondert vor Augen zu führen, so treten sie doch in der Wirklichkeit in der Regel in mannigfachen Kombinationen auf, und gerade diese Kombinationen sind ästhetisch reizvoll.

Eine Anzahl dieser Kombinationen sind bereits, ohne als solche gekennzeichnet zu werden, früher behandelt worden. Denn strenggenommen gibt es nur selten einen unmittelbaren Gebärdeausdruck, der sich nicht mit auditorisch-mittelbarem oder mit gegenständlichem Inhalt verknüpfte. Die erste Verbindung ergibt den von der Musik begleiteten Tanz, die zweite das Drama, und wenn alle drei zusammenkommen, haben wir den mimischen Tanz, die Oper oder das Musikdrama. Man darf dabei nicht annehmen, daß die Kombinationen historisch später auftreten als die einfacheren Ausdrucksformen: es ist sogar eher das Umgekehrte richtig, da am Anfang aller musischen Kunst eine „Urkunst", ein primitives Gesamtkunstwerk steht, das unmittelbar-motorischen, mittelbar-musikalischen, gegenständlich-verbalen Ausdruck vereinigte. Über die spätere Entwicklung, die spezielleren Kunstformen, wird im dritten Bande ausführlich zu sprechen sein. Hier genüge es, auf die eigentümliche Verbindungsmöglichkeit hinzuweisen, die zwischen den verschiedenen Ausdrucksformen besteht, und ich erwähne als Beispiel nur Richard Wagner, der in seinem Musikdrama gerade den mittelbaren, nichtgegenständlichen, musikalischen Ausdruck mit dem gegenständlichen Ausdruck des gesprochenen Wortes und des anschaulichen Bühnenbildes, ebenso mit dem gesehenen unmittelbaren Ausdruck in der Geste der Bühnengestalten zu einheitlicher Wirkung kombinieren wollte.

Digitized by Google

Er lehnt für sein Schaffen (das eines ausgesprochenen „Ausdruckskünstlers") die „konventionelle Gestaltungsmelodie", über die ich später spreche, ab. Er schreibt: „Die Melodie mußte daher ganz von selbst aus der Rede entstehen; für sich, als reine Melodie, durfte sie gar keine Aufmerksamkeit erregen, sondern dies nur so weit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde. Mit dieser notwendigen Auffassung des melodischen Elements ging ich nun vollständig von dem üblichen Opernkompositionsverfahren ab, indem ich auf die gewohnte Melodie, in einem gewissen Sinne somit auf die Melodie überhaupt, mit Absichtlichkeit gar nicht mehr ausging, sondern eben nur aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede sie entstehen ließ. . . . Ich geriet hierbei in die innigste und endlich fruchtbarste Beziehung zum Verse und zur Sprache, aus denen einzig die gesunde dramatische Melodie zu rechtfertigen ist. Die Einbuße meiner Melodie an rhythmischer Bestimmtheit, oder besser: Auffälligkeit, ersetzte ich ihr nun aber durch eine harmonische Belebung des Ausdrucks, wie nur gerade ich sie als Bedürfnis für die Melodie fühlen konnte. . . . Ich erhöhte ferner das Individuelle dieses Ausdrucks durch eine immer bezeichnendere Begleitung des Instrumentalorchesters, das an und für sich die harmonische Motivierung der Melodie zu versinnlichen hatte."

(Eine Mitteilung an meine Freunde. Werke IV.)

Aber auch mit dem mittelbar-visuellen und gegenständlichen Ausdruck kann sich der unmittelbare Ausdruck kombinieren. Alle Mimik schließt ja einen visuellen Faktor ein, der jedoch vielfach nur Vermittlung motorischer und gegenständlicher Anregungen ist. Er kann aber auch durchaus die Oberhand gewinnen und ergibt dann die Plastik- und die Figurenmalerei. Indem nämlich diese Künste nicht etwa bloß gegenständlich Gestalten geben, sondern indem sie die Gebärden und Ausdruckshaltungen ausführen lassen, werden diese zu Trägern unmittelbaren Ausdrucks. Sie sind es gewiß nicht immer, es gibt Statuen und Bilder, die nur die äußere Form ohne das innere Ausdrucksleben festzuhalten scheinen, aber da jene organische Form stationär gewordener Ausdruck ist, so han-

Digitized by Google

delt es sich doch auch hier wenigstens um einen geringeren Grad von unmittelbarem Ausdruck. Wird die dargestellte Figur jedoch in Bewegung und Handlung vorgeführt, so ist der Ausdruckswille des Künstlers in der Regel weniger leicht zu verkennen.

Auch in der Bildkunst darf man jedoch den kombinierten Ausdruck nicht etwa unbedingt als die entwicklungsgeschichtlich spätere Form ansehen. Man hat das zuweilen getan, weil man z. B. (fälschlicherweise) die sehr starre ägyptische Statuenkunst für einen absoluten Anfang nahm, oder weil im großen und ganzen die griechische Plastik eine Richtung von starrer Ruhe (Apoll von Tenea) zu immer größerer Bewegtheit aufweist. Dem steht jedoch entgegen, daß entwicklungsgeschichtlich sehr frühe Zeichnungen und Schnitzereien von primitiven Völkern oder Kindern oft einen sehr komplizierten Ausdruckswillen verraten, worin sich der gegenständliche und die Formen des nichtgegenständlichen Ausdrucks in höchst seltsamer Weise durchdringen. In der psychologischen Entwicklung ist meist das Ganze vor dem Teil; die Spezifizierung ist stets ein Kulturprodukt.

Immerhin läßt sich geschichtlich verfolgen, wie der gegenständliche Ausdruck sich oft mit dem unmittelbaren gleichsam erst allmählich erfüllt, wie z. B. die Maler erst im Laufe der Zeit dazu gelangen, ihren Gestalten, die ihnen gegenständliches Ausdruckssymbol sind, das unmittelbare innere Leben zu leihen. Sowohl in der Antike wie im Mittelalter zur Neuzeit hin können wir verfolgen, wie die Fähigkeit der Darstellung dramatischen Ausdrucks wächst. Frühere Meister vermögen den Ausdruck nur so weit zu geben, als er „Gestalt" ist. Sie geben gegenständliche Symbole, denen jedoch der unmittelbare Ausdruck noch fehlt. Technische Errungenschaften spielen da oft mit, aber es ist doch nicht eine Frage der Technik allein, sondern vor allem der Ausdrucksfähigkeit des schaffenden Künstlers, die sich zu größerer Freiheit durchringt.

Trotzdem ist es keineswegs gesagt, daß die verschiedenen Formen des Ausdrucks inhaltlich immer einander parallel laufen: im Gegenteil, es kommt auch vor, daß sie einander bis zu gewissem Grade entgegenstreben, daß also der gegenständliche

Digitized by Google

Ausdruck in anderer Richtung weist als der unmittelbare und mittelbare. Das kann zur Selbstaufhebung des Kunstwerks führen, es kann aber auch höchst pikante humoristische Wirkungen haben. So ist es z. B. eine beliebte Kontrastwirkung, daß man Zwerge, Tiere oder Kinder Ausdrucksgesten höchst pathetischer Art ausführen läßt. Ein poetisches Beispiel aus alter Zeit ist der „Froschmäusekrieg", wo gegenständliche Träger von lächerlicher Ausdrucksart sich der Ausdrucksgebärden pathetischen Charakters bedienen und auch in der Darstellungsweise des erhabenen Stils vorgeführt werden. Die Wirkung solcher Kombinationen kann jedoch auch tiefergreifend sein wie in dem Bilde des Zwerges Sebastian, des Hofnarren Philipps IV., von Velasquez, wo der Künstler den mißgestalteten Körper durch einen Ausdruck des Blicks geadelt hat, der gerade durch den Gegensatz zu edelster Wirkung gelangt.

Ein anderes Beispiel gibt Heines Gedicht:

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
das hat einen andern erwählt;
der andre liebt eine andre,
und hat sich mit dieser vermählt.

Das Mädchen heiratet aus Ärger,
den ersten besten Mann,
der ihr in den Weg gelaufen;
der Jüngling ist übel dran.

Es ist eine alte Geschichte,
doch bleibt sie immer neu;
und wem sie just passieret,
dem bricht das Herz entzwei.

Ein an sich tragischer Stoff, Ausdruckssymbol eines höchst schmerzlichen Erlebens, wird hier in einem ironisierenden Bänkelsängertonfall vorgetragen, dessen ungegenständliche Ausdruckswirkung in groteskem Kontrast mit dem gegenständlichen Inhalt steht (die Schumannsche Komposition unterstreicht das noch) — und doch ist die Wirkung durchaus künstlerisch, wieder ein Beweis für die Kompliziertheit der Ausdrucksmöglichkeiten, denen nachzugehen, ein Hauptreiz aller Kunstanalyse ist.

Mit alledem haben wir bisher von den auch ohne Ausdruckswert wirksamen Gestaltungsfaktoren abgesehen, die in beinahe allen Kunstwerken (wenn sie nicht wie die Kandinskis bewußt ausgeschaltet sind) gewichtig mitsprechen, und denen ich mich nunmehr zuwende.

Digitized by Google

IV. DIE GESTALTUNGSFAKTOREN IM KUNSTSCHAFFEN

1. ÜBERSICHT DER GESTALTUNGSFAKTOREN

Wie schon gesagt, darf man sich durch unsere Art, den Ausdruck vor der Gestaltung zu behandeln, nicht verleiten lassen, jenen auch in der Wirklichkeit des Schaffens für den stets voraufgehenden, die Gestaltung dagegen für den späteren Teil zu halten. Gewiß ist in vielen Fällen der Ausdruck zeitlich und logisch das Primäre; es gibt jedoch ebensooft die umgekehrte Folge, daß zunächst eine Gestaltung gewollt wird, und diese erst nachträglich oder sogar ohne Wissen und Willen des Künstlers zum Ausdruck für ihn wird. Das trifft vor allem dort zu, wo eine gegenständliche Darstellung, etwa ein Porträt, vielleicht zunächst aus ganz außerästhetischen Zwecken, begonnen ist, die aber dann auch in Rücksicht auf ästhetische Beeindruckung geformt und zum Ventil des Ausdruckswollens des Künstlers wird. Einer starken Künstlerpersönlichkeit wird jede Darstellung, mag er sie aus noch so äußerlichen Motiven unternommen haben, zum Ausdruck. Zum mindesten drückten sich die allgemeine Individualität, in der Regel aber auch spezifischere Stimmungen darin aus. Vorhanden wird der Ausdruck immer sein; ob er das Primäre ist gegenüber der Gestaltung, ist eine andere Frage, die höchstens von Fall zu Fall, und auch da nicht immer mit Sicherheit entschieden werden kann.

Für uns ist die Hauptsache, daß jedes echte Kunstwerk zugleich Ausdruck und Gestaltung ist. Es besteht alles zu Recht, was je die Schaffenden über ihre Werke als Ausdruck ihres Innern gesagt haben; es bleibt aber dabei, daß aus dem Ausdruck allein die diatonische Tonleiter oder die Sonettform, der gotische Dom oder die fünfaktige Tragödie niemals abzuleiten

Digitized by Google

sind. Wäre die Kunst nichts als Ausdruck, so wären derartige Gebilde äußerst mühselige und keineswegs zweckdienliche Umwege der Befreiung von seelischen Zuständen, sie wären auch keine geeigneten Mittel zu einer überindividuellen Mitteilung von Gefühlen, oder was man sonst unter Ausdruck verstehen mag. Es gibt, von einigen ganz elementaren Entladungsmöglichkeiten abgesehen, keinerlei Gefühlsäußerungen, die sich nicht Modifikationen im Hinblick auf den Eindruck auf einen Empfangenden gefallen lassen müssen, gesetzt auch, daß dieser Empfangende niemand anders als der Produzierende selbst sei, und es sind in allen künstlerischen Ausdrucksgebilden Faktoren enthalten, die aus dem subjektiven Ausdruckswillen allein nicht zu erklären sind.

Ich definiere also „Gestaltung" zunächst in der negativen Weise, daß ich darin alles das im Kunstwerk zusammenfasse, was nicht aus dem Ausdruckswillen des Schöpfers zu erklären ist. Einen positiveren Sinn können wir dem Begriff Gestaltung schon dadurch geben, daß wir — ähnlich wie wir im Ausdruck nichtgegenständlichen und gegenständlichen Ausdruck unterscheiden — nichtgegenständliche und gegenständliche Gestaltung sondern. Was mit gegenständlicher Gestaltung gemeint ist, wird leicht eingesehen: ist ein Gegenstand als Ausdruckssymbol gewählt, so muß er auch erkennbar gestaltet sein; grob gesprochen, es muß ein Baum als Baum und eine Ziege als Ziege zu erkennen sein. Gewiß treten dabei mit der gegenständlichen Gestaltung solche Umformungen in Konkurrenz, die wir als ausdrucksbedingt früher kennen lernten: im Hinblick auf die Gegenständlichkeit sind diese jedoch eher Deformationen, „Entstellungen", nicht „objektive" Gestaltung.

Als nichtgegenständliche Gestaltung fasse ich alles das zusammen, was den nichtgegenständlichen Ausdruck im Hinblick auf den Eindruck modifiziert, also alles, was am rohen Ausdruck im Hinblick auf die Apperzeption durch ein Publikum geändert wird. Wenn also um der ästhetischen Wirkung willen der Ausdruck gedämpft oder gesteigert oder gegliedert wird, so ist das eine nichtgegenständliche Gestaltung. Diese kann sich aus dem jeweiligen Schöpfungsakt selbst er-

Digitized by Google

geben, kann gerade nur für diesen Schöpfungsakt bezeichnend sein und zeigt uns dann aktuelle oder spezifische Gestaltung. Diesem steht entgegen die konventionelle Gestaltung, womit ich alle jene vorgeprägten Formen zusammenfasse, die der Künstler in den einzelnen Künsten vorfindet. Es gehören dazu in der Musik etwa das abendländische Tonsystem, in der Malerei die Linear- und Luftperspektive, in der Dichtung die Formen des Sonetts, des fünfaktigen Dramas usw.

Wir können also innerhalb der Gestaltung folgende Gruppen unterscheiden:

1. aktuelle oder spezifische
2. konventionelle } nichtgegenständliche } Gestaltung.
3. gegenständliche

2. DIE NICHTGEGENSTÄNDLICHE GESTALTUNG

Wenn sich auch theoretisch aktuelle und konventionelle Gestaltung scheiden lassen, so ist es in der Praxis doch fast unmöglich, eine scharfe Grenze zu ziehen, die angäbe, wo ein Künstler seinem augenblicklichen Instinkt gehorcht hat, wo er sich festen Allgemeinanschauungen gefügt hat; denn die konventionelle Gestaltung erwächst aus den gleichen Bedingungen, die die aktuelle Gestaltung bestimmen; sie löst sich dagegen später von ihm los und bildet selbständige, oft sogar im Hinblick auf die aktuellen Eindruckswirkungen sinnlose Gesetze aus, insofern als sie „erstarrt". Umgekehrt ist auch die aktuelle Gestaltung stets von Konventionen beeinflußt, da kein Künstler aus dem Nichts heraus zu schaffen vermag. Es wird daher praktisch unmöglich sein, zunächst die aktuelle Gestaltung allein und dann die konventionelle Gestaltung zu behandeln. Ich betrachte daher erst die nichtgegenständliche, d. h. die aktuelle und konventionelle Gestaltung in ihren Beziehungen zur Eindruckswirkung gemeinsam, widme dann aber den festgewordenen Gestaltungskonventionen eine gesonderte Betrachtung.

Hinsichtlich der Forderungen, denen der unmittelbare Ausdruck sich fügen muß, wenn er einen ästhetischen Eindruck erwecken soll, sahen wir bereits früher, daß auch das außerkünstlerische Leben ein Rücksichtnehmen im Gefühlsausdruck

Digitized by Google

auf den Eindruck auf andere kennt. Auch außerhalb der Kunst müssen wir in unserem Klagen und Jubeln, in unseren Gesten und unsrer Mimik Rücksichten nehmen, vor allem insofern, als wir nicht anderen überhaupt mit unserem Ausdruck lästig fallen dürfen. Aber auch selbst dort, wo der Ausdruck prinzipiell am Platze ist, müssen wir den Eindruck in Betracht ziehen. Zunächst quantitativ in doppelter Hinsicht; alles allzu laute und aufdringliche Klagen, Jubeln usw. gilt als „geschmacklos"; anderseits kann aber auch ein Zuwenig gegen die gesellschaftlichen Forderungen verstoßen: in unseren Beileidsbezeugungen z. B. heischt die gesellschaftliche Konvention Übertreibung des Ausdrucks. Beides, Mäßigung wie Steigerung, kommt auch in der Kunst vor. So sehr der „Geschmack" im einzelnen wechselt, es besteht doch immer ein bestimmter Geschmack, gegen den zu verstoßen „geschmacklos" ist. Dieser Geschmack, das ungeschriebene und nie ganz zu formulierende und zu paragraphierende Gesetz für die Ausdrucksgestaltung, wechselt außerordentlich mit Zeit, Volk, Stand und anderen sozialen Gruppenbildungen. So pflegt man z. B. im außerkünstlerischen Leben in aristokratischen Kreisen ein klar bestimmtes Mittelmaß der Gefühlsäußerungen einzuhalten: der Schmerzausdruck muß gedämpft werden, Höflichkeitsausdruck jedoch stets auf einer gewissen Höhe gehalten werden. Das „Volk" dagegen läßt sich gehen, es läßt dem Schmerz ungehinderten Lauf, es kennt keine übertriebene Höflichkeit. Stark „sozial" veranlagte Völker, wie Franzosen oder Chinesen, pflegen ihren Ausdruck stärker zu gestalten als individueller veranlagte, wie etwa die Deutschen (soweit diese nicht durch Überkompensation in einen starren Formalismus verfallen).

Alles das wirkt auch auf den unmittelbaren Ausdruck, soweit er in die Kunst eingeht. Der Stil des Tanzes und der Mimik z. B. hängen eng zusammen mit den außerkünstlerischen Gestaltungsformen. Der Bühnenstil der Franzosen ist viel stärker stilisiert als der deutsche, und man kann daher an ihm die Gestaltung des unmittelbaren Ausdrucks viel deutlicher ersehen. Gewiß kennt auch er die Leidenschaft und den Wutausbruch, aber diese sind stets in Hinsicht auf den Eindruck viel stärker modifiziert. Ein häßlich wirkendes Zuviel wird ebenso ver-

Digitized by Google

mieden wie ein stumpfes Zuwenig. Ein gewisses „Maß", das schwer zu fassen ist, aber stets mitspricht, wirkt auch in der wildesten Szene noch mit, weshalb dem Deutschen oft französische Bühnenkunst „unnatürlich" vorkommt.

Ebenso unterliegt der mittelbare Ausdruck, sowohl der lautliche wie der visuelle, solchen „Geschmacksforderungen". So wird der verbale Gefühlsausdruck sich insofern der Eindruckswirkung fügen müssen, als er seinem Inhalt nach „verständlich" sein muß, dadurch, daß er die Syntax der gebildeten Sprache niemals ganz vernachlässigt, ja sich einfügt in die konventionellen Formen einer Versrhythmik. Allzu starke Ausdrücke, wie rohe Schimpfworte, werden in der Kunst vermieden, dagegen oft der Ausdruck, der sich im außerkünstlerischen Leben nur im Schweigen oder in Andeutungen äußern würde, zu eingehenden Darlegungen auseinander gesponnen.

Ebenso ist der visuelle mittelbare Ausdruck an Geschmacksgrenzen gebunden. „Aufdringliche", „schreiende" Farben oder Lineargebilde gelten für ebenso geschmacklos wie entsprechende Gebärden oder Laute. Natürlich wechseln die Geschmacksgrenzen auf diesem Gebiete ebenso wie auf dem des unmittelbaren Ausdrucks, aber vorhanden sind sie immer, wenn es auch genialen Begabungen gelingt, nicht sie zu sprengen, sondern zu erweitern. Aber auch ein Zuwenig kann einen Gestaltungsfehler bedeuten, wenn etwa die Farben unwirksam bleiben, weil zu blaß, zu matt, die Linien unklar sind.

Alle derartigen Modifikationen des Ausdrucks oder auch sonstwie gegebener Elemente fasse ich als „aktuelle" nichtgegenständliche Gestaltung zusammen, soweit sie aus dem Instinkt des Schaffenden hervorgehen, obwohl zu bemerken ist, daß auch die konventionelle Ausdrucksgestaltung als solche nie „Kunst" ergibt, wenn nicht ein sicherer Instinkt den Schaffenden bei der Verwendung der Konventionen leitet.

3. DIE KONVENTIONELLEN GESTALTUNGSFAKTOREN

Dieselben Rücksichten, die die aktuelle Gestaltung bedingen, erheben sich über den einzelnen Fall hinaus zu allgemeinen Forderungen, und konstituieren sich dann als Regeln und Ge-

Digitized by Google

setze, indem das an einzelnen Fällen Gefundene verallgemeinert wird und abstrakte Bedeutung bekommt. In diesen Fällen sprechen wir von konventionellen Gestaltungsformen. Sie stehn in „Geltung", bis zu einem gewissen Grade unabhängig vom einzelnen Schöpfer, sie werden von ihm vorgefunden, denn jeder Schaffende wird bereits in eine Welt bestehender Konventionen hineingeboren, denen er sich weitgehend unterwerfen muß, auch wenn ihm das Recht zusteht, sie zu durchbrechen und zu ändern.

Es wäre Torheit, aus Gründen der „Originalität" etwa von einem Musiker zu verlangen, er solle für jedes seiner Lieder sich ein ganz eignes Tonsystem erschaffen, oder von jedem Maler oder Dramatiker, er solle eine nur ihm angehörige Kompositionsweise aus der Tiefe seines Gemüts erstehen lassen. Ein solches Ansinnen wäre nicht nur ohne jegliche Ahnung von der ungeheuren gemeinsamen Arbeit, als deren Ergebnis das europäische Tonsystem oder die dramatischen und malerischen Kompositionsregeln anzusehen sind, sie übersähe auch vollkommen, wieviel Typisches in jedem Individuum und jedem individuellen Ausdruck darinsteckt, ja, daß die Wirkung zum guten Teil darauf beruht, daß er sich typischer Formen bedient, die das Auffassen erleichtern. Wir haben z. B. in der jüngsten Musik allerlei Versuche, ganz individuelle Tonsysteme als spezifische Ausdrucksmöglichkeiten zu erschaffen: der Erfolg jedoch zeigt, daß das Publikum weder geneigt ist, noch überhaupt fähig ist, jeweils die rein individuelle Tonsprache des Komponisten zu erlernen. Und ebenso ist's in der Dichtung: auch hier kann sich der Poet für seinen Ausdruck ruhig der allgemeinen Sprache bedienen, ohne sich jeweils eigne Worte und eigne Syntax zu erschaffen, zumal auch die konventionelle Sprache der Modifikationsmöglichkeiten genug bietet.

Das wichtigste psychologische Problem der konventionellen Gestaltgebung gegenüber ist ihr Zustandekommen. Wir können an dieser Stelle natürlich nicht die sämtlichen Einzelprobleme lösen, wie sich die diatonische Tonleiter, unsere perspektivische Darstellung, die Akt- und Szeneneinteilung unserer Dramen herausgebildet haben; diese Spezialprobleme der Einzelkünste werden im dritten Bande des vorliegenden Werkes erörtert

Digitized by Google

werden. Hier interessiert uns nur die allgemeine Frage, wie man vom künstlerischen Schaffen aus zu Formen gelangen konnte, die dem einzelnen Schöpfungsakt als vorgeprägte Formen in gewissem Sinne gegenüberstehen, wenn sie sich ihm auch als Hilfen darbieten. Aus dem jeweiligen Ausdruckswollen des Künstlers können sie jedenfalls nicht erklärt werden, auch nicht aus seiner Rücksichtnahme auf die Wirkung seines Werkes allein; denn er übernimmt sie ja als relativ fertige Prägungen.

Trotzdem gibt die Rücksichtnahme auf den Eindruck den prinzipiellen Schlüssel; denn alle jene Formen entstammen einer Anpassung an die Apperzeptionsbedingungen. Die Aufnahmefähigkeit hat auch in typischer Weise ihre ganz bestimmten Grenzen, ihre Optima und Maxima. Darauf nimmt das Kunstschaffen instinktiv Rücksicht, es vollzieht sich auch eine Auslese des Brauchbarsten, indem unadäquate Formen abgelehnt und vergessen werden. So bilden sich die künstlerischen Formen heraus: die äußeren Maße der Lieder, Symphonien, Dramen, der Statuen und Bilder. (Auch die Apperzeptionsfähigkeit des Publikums wechselt natürlich und damit auch deren Berücksichtigung durch den Schaffenden.) So bildet sich die innere Gliederung und Komposition heraus, der Wechsel zwischen Höhepunkten und Zwischengliedern, die allmähliche Steigerung usw. bei zeitlich verlaufenden Kunstwerken; so entstehen auch die Kunstformen der bildenden Künste: Einheit und Vielheit in ihrem Verhältnis, Klarheit oder gewollte Verwirrung, Abrundung der Form, Symmetrie und was dergleichen mehr ist.

Ich werde später bei der Betrachtung der Einzelkünste zu zeigen haben, daß den meisten konventionellen Gestaltungsformen das „Prinzip des kleinsten Kraftmaßes", das auch die außerästhetischen Betätigungen unseres Organismus stark beherrscht, zugrunde liegt, der Umstand nämlich, daß sich der Organismus so anpaßt, daß ein Maximum von Leistung — im Kunstgenießen ein Optimum von ästhetischer Beeindruckung — mit einem Minimum von Energieaufwand erreicht wird. Fast alle Kunstformen sowohl der musischen wie der bildenden Künste lassen sich zum guten Teil durch dies Prinzip ver-

Digitized by Google

ständlich machen, das allerdings gelegentlich auch durch entgegengerichtete Prinzipien kompliziert wird.

Da es ja, wie früher gezeigt, im Wesen des künstlerischen Ausdrucks liegt, sich zu verlängern, wozu vor allem die Wiederholung gehört, so kommen alle jene seelischen Umstände in Betracht, die dazu gehören, um einen wiederholten Ausdruck lustvoll erscheinen zu lassen. Es sind das vor allem die gegensätzlichen und sich ergänzenden Prinzipien der Abwechslung und der Gleichheit, die besonders den ästhetischen Wert der rhythmischen Wiederholung ausmachen. Ein wirres Hintereinander von Ausdrucksgesten würde bald als chaotisch, unübersichtlich, und deshalb unangenehm empfunden werden: daher ist die primitive Gestaltung für den Eindruck die Rhythmisierung der Ausdrucksbewegungen, die z. B. den Tanz kennzeichnet. Die Gesten werden geordnet, sie wiederholen sich so, daß sie leicht zu apperzipieren sind, allerdings auch so, daß sie nicht monoton werden. So entstehen Ordnung und Gliederung der Bewegungen, die den Tanz erst über den vorkünstlerischen Ausdruck hinaus zur Kunst werden lassen. Natürlich sind diese Wirkungen nicht in der Apperzeption allein bedingt, sondern auch in der Produktion: es erfordert weit weniger seelische Kraftanspannung, garantiert ein Maximum von Erleben bei einem Minimum von Energieaufwand und daher zugleich ein Lustgefühl, wenn die Ausdrucksbewegungen rhythmisiert werden.

In der bildenden Kunst finden wir ganz ähnliche Formen: auch dort haben wir rhythmische Gliederung, den Wechsel von Wiederholung und Neuheit, die Symmetrie und anderes, was sich alles durch jenes Prinzip des kleinsten Kraftmaßes verstehen läßt.

Natürlich reicht jenes Prinzip allein nicht aus. Es gibt auch Formen, die auf andere seelische Umstände basiert sind. So prägt z. B. in den musischen Künsten das Prinzip der Steigerung zahlreiche Formen aus, das der psychologischen Tatsache der Abstumpfung der Aufnahmefähigkeit bei gleichbleibender Reizung zu begegnen hat.

Indessen sind die geprägten Formen in allen Künsten keineswegs allein aus Berücksichtigung allgemeinmenschlicher „na-

Digitized by Google

türlicher" Apperzeptionsbedingungen abzuleiten; im Gegenteil: haben sich erst Kunstformen gebildet, so schaffen sie eine immanente Tradition, sie treiben auf Grund innerer Notwendigkeit in ganz bestimmten Entwicklungsrichtungen weiter. Mag man z. B. die Ausbildung fester Tonleitern aus allgemein menschlichen Apperzeptionsbedingungen heraus hinreichend erklären können, die Art, wie sich die Tonstufen bei uns in der diatonischen Tonleiter in ganzen und halben Tonschritten, bei den Siamesen in ganz anderen, sieben gleichmäßigen Tonschritten herausgebildet hat, ist zunächst bis zu gewissem Grade von historischen Zufällen abhängig; einmal geschaffen, aber setzt sie bestimmte weitere Entwicklungsnotwendigkeiten, die zwar gewiß stets mit den Apperzeptionsbedingungen feinste Fühlung bewahren müssen, die aber doch niemals ganz daraus zu erklären sind. Vor allem schafft die Gewöhnung von sich aus neue, künstliche Apperzeptionsbedingungen, die oft die „natürlichen" stark durchkreuzen. Die Gewöhnung ist ja eine „zweite Natur", wie man oft gesagt hat, sie schafft einen Traditionszusammenhang, der niemals rein aus der allgemeinen Psychologie, sondern nur unter Einbeziehung historisch-zufälliger Tatbestände zu erklären ist. Desgleichen sind die Gestaltungen der dichterischen Sprache nicht etwa jedesmal vom einzelnen Künstler durch instinktive Berücksichtigung der ästhetischen Bedürfnisse des Publikums gefunden worden, sondern sind durchaus konventionelle Formen, die gewiß dem individuellen Ausdruck weitesten Spielraum lassen, aber doch aus dem Individuellen allein niemals erklärt werden können. Sie sind in der Sprache als solcher bis zu einem gewissen Grade vorgezeichnet. So ist z. B. die deutsche dynamische Verstechnik im Rhythmus der deutschen Sprache vorgebildet (ist z. B. im Französischen unnachahmbar), aber der einzelne Dichter findet das alles doch als feste Gegebenheit vor.

Gegenüber den Radikalrevolutionären, die sich auf allen Kunstgebieten gerade im letzten Jahrzehnt betätigt haben, kann man auf die Geschichte der Künste verweisen, die zeigt, in wie hohem Grade selbst Meister ersten Ranges sich der traditionellen Gestaltungsformen bedient haben. Es ist sogar höchst erstaunlich, wie gering die Originalitätsleistung auch

Digitized by Google

der berühmtesten Werke ist, wenn man sie im historischen Zusammenhang erblickt. Die „Stetigkeit des Kulturwandels" (Vierkandt) ist meist größer, als sich die Schaffenden selbst oft bewußt sind, die vielfach nur Diener überindividueller Entwicklungen sind, auch wo sie glauben, frei schöpferisch zu herrschen.

Im allgemeinen jedenfalls können wir als psychologische Tatsache feststellen, daß nur solche Kunstformen sich durchzusetzen vermögen, die den typischen Apperzeptionsbedingungen gemäß sind, wobei die Wandelbarkeit des Typus durchaus zugegeben werden muß, ohne daß sie deshalb ohne Grenzen wäre. Es gehört vielfach zu den reizvollsten Einzelproblemen der psychologischen Betrachtung der Geistesgeschichte, diesem Wandel und seinen Grenzen nachzugehen. Für solche Einzelprobleme jedoch verweise ich auf den dritten Band meines Werkes: hier kommt es nur auf die Feststellung der allgemeinen Tatsächlichkeit an.

4. DIE GEGENSTÄNDLICHE GESTALTUNG

Den bisher besprochenen Arten der Gestaltung steht scheinbar die „gegenständliche" Gestaltung, das heißt die in der Objektivität des Ausdruckssymbols begründete Gestalt, schroff gegenüber. Denn wenigstens scheinbar ist sie ganz unabhängig von der Apperzeption durch ein Publikum. Indessen zeigt schon der Umstand, daß man diese gegenständliche Gestalt teils überhaupt geleugnet, teils sie wenigstens fürs Kunstwerk sehr gering angeschlagen hat, daß hier allerlei Probleme liegen.

Zunächst das Problem, wieweit es überhaupt eine Gegenstandsform, eine objektive Gestalt gibt! Denn gerade in neuerer Zeit ist oft behauptet worden, ein solcher „Gegenstand an sich", von der Subjektivität des Künstlers losgelöst, sei ein Nonsens; es gäbe überhaupt nur subjektivierte Gegenständlichkeit; denn bereits unser Sehen sei eine Gestaltung, und man beruft sich wohl dabei auf Kant, dessen Phänomenalismus man noch psychologisch differenziert. Natürlich ist eine solche Anschauung im Recht gegenüber dem naiven Realismus, der da meint, wir erfaßten die Dinge in ihrer realen Gegenständlichkeit ganz unmittelbar; aber es besteht neben einem

Digitized by Google

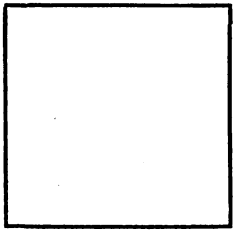
radikalen, individuellen Subjektivismus doch auch die Tatsache, daß es überindividuelle Gegenstandsauffassungen gibt. Es mag richtig sein, daß nicht alle Augen den Schnee gleichmäßig weiß und die Bäume nicht gleichmäßig grün sehen, daß auch abgesehen von Beleuchtung und anderen äußeren Konstellationen die Augen und der zentrale Apperzeptionsapparat bei jedem Menschen anders gebaut sind, und doch bezeichnen wir daneben den Schnee in einem gewissen Sinne mit Berechtigung als „weiß" und die Bäume, ebenso berechtigt, als „grün", ohne stets jene individuellen Schwankungen in Rechnung zu stellen. Es spielen bei diesen Setzungen auch Konventionen mit, aber diese sind doch wiederum nicht willkürlich, sondern sind im Gegenstand und in gewissen Gemeinsamkeiten der Subjektivitäten fundiert: bei allen Wahrnehmungen betätigen sich außer individuellen auch überindividuelle und außerindividuelle Faktoren, und diese zusammen gestatten es, unter Abzug des Nurindividuellen, von einer gegenständlichen Form zu sprechen. Mag auch jeder Maler z. B. den Schnee in einem anderen Weiß sehen, es bleibt doch dabei, daß der Schnee den meisten Menschen ungeachtet aller individuellen Schwankungen als weiß erscheint, und daß diese „Erscheinung" doch auch im Gegenstand selbst fundiert ist. Denn die einzelnen Wahrnehmungsorgane sind nicht radikal verschieden, sondern sind — von gewissen unleugbaren Abnormitäten abgesehen — doch auch übereinstimmend, und die Wahrnehmungen stehen mit den Gegenständen in einer zwar variablen, aber doch nicht willkürlichen Korrelation. Dieses Übereinstimmende und mit dem Gegenstand in gegebener Beziehung Stehende zusammen meinen wir, wenn wir im kritischen Sinne von der gegenständlichen Gestalt sprechen.

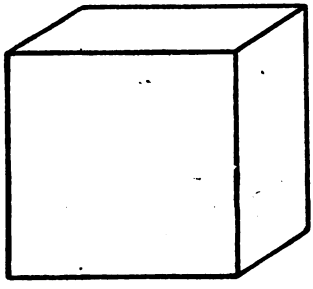
Bei dem Beispiel der Farbwahrnehmung, das ich zunächst heranzog, sind die individuellen Schwankungen verhältnismäßig groß; die meisten anderen Gestaltwahrnehmungen variieren nicht so stark, ja es gibt genug Fälle, wo die Schwankungen ganz minimal sind. Denn mögen die einzelnen Empfindungen individuell stark verschieden sein, ihre zeitliche und räumliche Koexistenz, die vom Materialen der Elemente relativ lostrennbar ist, ist bedeutend fester, ja, es gibt Tatbestände

Digitized by Google

in der Wahrnehmungswelt, denen gegenüber eine individuelle Variabilität kaum besteht. So mag, wenn man eine Anzahl Maler eine Eiche darstellen läßt, jeder von ihnen die Grün-, Braun- und Schattentöne anders wählen, aber den Umriß des Baumes, die Gestalt des Stammes, der Blätter, der Äste werden sie doch, soweit sie getreu kopieren wollen, in annähernd gleicher Weise darstellen. Und wenn sie einen Löwen malen, so wird die Wahrnehmung über die Form von Kopf, Rumpf, Schwanz, über die Zahl der Beine und Krallen übereinstimmen: alle diese Dinge sind individuellen Wahrnehmungsschwankungen ganz entrückt. Dieses der individuellen Subjektivität Entrückte aber, im Gegenstand selbst Vorgezeichnete, meinen wir, wenn wir von gegenständlicher Form sprechen, die sich im Kunstwerk Geltung schaffen dürfe, ja müsse.

Indessen birgt die gegenständliche Gestaltung noch viele andere Probleme. Ich nenne da zunächst das Problem der ästhetisch wirksamsten Ansicht. Dies ist neuerdings in der bildenden Kunst besonders lebhaft diskutiert worden. Derselbe Gegenstand bietet viele Aspekte, von denen nicht jeder der gegenständlichen Apperzeption sich gleich wirksam darbietet, ja es gibt Ansichten, die eine eindeutige Apperzeption des Gegenstands gar nicht ermöglichen. Als Beispiel diene die Darstellung eines einfachen Würfels. Wollte ihn ein Künstler in einfacher Frontalansicht bieten, so wäre es nicht möglich, ihn von einer zweidimensionalen Fläche, etwa einem mit Papier überspannten Rahmen zu unterscheiden.





Es muß also an Stelle dieses Aspekts ein anderer gewählt werden, der gestattet, auch die Tiefendimension vom Bilde abzulesen.

Digitized by Google

Ähnliche Probleme ergeben sich aber jedem Gegenstand gegenüber. Nicht alle Aspekte sind gleichwertig für die gegenständliche Apperzeption. Es wäre gewiß zu weit gegangen, wollte man hier starre Gesetze aufstellen, aber die Tatsache ist nicht zu bestreiten, daß ein Pferd etwa von hinten gemalt, so daß man nur Schwanz und Hinterteil und darüber aufragend die Rückansicht von Hals und Kopf erblickte, als gegenständliche Darstellung unvorteilhaft wäre. Oder ein Schlachtbild, auf dem Friedrich der Große die Hauptfigur ist, wird in der Regel bemüht sein, den König nicht etwa bloß in Rückansicht zu bringen, so daß man ihn etwa für einen seiner Generäle halten könnte. (Trotzdem halte ich es für falsch, solute „Gesetze" zu formulieren, die schlechthin eine solche Darstellung verwerfen. Es können so auch Wirkungen pikanten, rätselhaften, irrationalen Charakters erzielt werden, die auszuschließen aus dem Reiche der Kunst Dogmatismus wäre.)

Solche Probleme der gegenständlichen Darstellung gibt es auch in anderen Künsten. In der Textmusik z. B. ist es ein unbestreitbarer Fehler der Darstellung, wenn der verbale Inhalt des Textes nicht verstanden wird, wenn ihn etwa die Orchesterbegleitung in der Oper übertönt, wie das bei der landläufigen Darbietung Wagnerscher Opern geschieht. — Oder man wird vom Dramendichter fordern dürfen, daß seine Personen sich im Dialog so äußern, daß ihre Gedanken und Gefühle von allen verstanden werden. Im gewöhnlichen Leben ist eine solche gegenständliche Klarheit keineswegs überall vorhanden: es ist daher eine ästhetisch gebotene Fiktion, der die meisten Dichter nachgeben, daß sie ihren Gestalten die Fähigkeit leihen, sich über ihr Innenleben allgemeinverständlich zu äußern. Zwar kann auch hier gelegentliche Unklarheit, ein Aneinandervorbeireden (wie es z. B. Wedekind oft bietet) ästhetische Reize haben, im allgemeinen jedoch ist eine verständliche Ausdrucksweise eine berechtigte Forderung des Publikums, der der Künstler in seiner Darbietung Rechnung tragen wird.

Ein besonderes Problem der gegenständlichen Darstellung ist das der Unterscheidung von wesentlichen und unwesentlichen Zügen, insbesondere die Unterdrückung der

Digitized by Google

lezteren zugunsten der anderen. Auch diese Forderung besteht zu Recht, selbst unter der Einräumung, daß man niemals im absoluten Sinne eine solche Unterscheidung treffen kann. Vor allem pflegt eine zu große Zahl von Einzelzügen verwirrend zu wirken, eine Beschränkung ist notwendig, weshalb in der Regel der Künstler seinen Gegenstand „vereinfacht". Ich spreche hier von dem objektiv Wesentlichen, d. h. demjenigen, das zur sachlichen Kennzeichnung des Gegenstandes dient, das sich allerdings mit dem subjektiv, das heißt für den Ausdruckswert Wesentlichen, oft untrennbar verquickt. Ich erläutere das abermals an dem oben gegebenen Beispiel der Leistikowschen Grunewaldlandschaft. Gewiß ist die im Vergleich zum Naturmotiv so sehr verstärkte Flächenhaftigkeit der Baumwipfel auch für die Stimmungswirkung wesentlich, sie ist's aber auch für die sachliche Charakteristik der Grunewaldföhren, die sich eben durch die fächerhafte Ausbreitung der Krone von anderen Bäumen unterscheiden. Das kommt bei den „zufälligen" Einzelexemplaren der Photographie nicht immer heraus, es wäre z. B. denkbar, daß einige Bäume darauf kahle Exemplare einer ganz anderen Baumgattung wären, im Bilde Leistikows ist eine solche Möglichkeit ausgeschlossen.

Ich habe das alles nur als Beispiele der gegenständlichen Gestaltsforderungen gegeben, ohne die Absicht zu erschöpfen. Auch hier wird die speziellere Erörterung der Verhältnisse in den einzelnen Künsten, die der dritte Band dieses Werkes enthalten wird, mancherlei Ergänzendes bringen.

5. DIE KOMBINATION VERSCHIEDENER GESTALTUNGSFORMEN

Wie die Formen des Ausdrucks fast niemals ganz isoliert voneinander in Erscheinung treten, sondern wie im einzelnen Kunstwerk fast immer mehrere Ausdrucksformen sich verbinden, so kombinieren sich auch die verschiedenen Gestaltungsformen. Das ist in unserer bisherigen Darlegung bereits gelegentlich hervorgetreten, es sei jedoch nochmals prinzipiell erörtert. Die Schwierigkeiten und zugleich die interessantesten Probleme in dieser Hinsicht liegen nicht sowohl in der Tat-

Digitized by Google

sache der Kombination an sich, sondern im Gradverhältnis der beteiligten Faktoren.

Daß wohl niemals ein Kunstwerk aus rein aktueller Gestaltung erwachsen ist, daß vielmehr stets die aktuelle Gestaltung sich mit Konventionen verbindet, ist bereits erörtert worden. Der Wert eines Kunstwerks beruht nicht, wie manche Stürmer und Dränger meinen, auf dem Grade der Durchbrechung der Konvention, sondern vielfach gerade darin, daß der aktuelle und der konventionelle Ausdruck in besonders glücklicher Weise vereinigt sind. Es braucht kein Beweis künstlerischen Wertes zu sein, wenn ein Dichter ein noch nie dagewesenes Versschema ersinnt, es läßt sich vielmehr dartun, daß die als größte geltenden Dichter aller Zeiten sich niemals diese Mühe gemacht haben, sondern sich konventioneller Gestaltungen bedient haben. Weder Homer noch Dante noch Goethe haben ganz neue Versformen erfunden, sondern sie alle haben konventionelle Rhythmen übernommen, und sogar von Goethe, so unerhört wechselnd sein Rhythmus uns anmutet, konnte man doch nachrechnen, daß seine Formen alle schon einmal dagewesen sind.

Wie die beiden nichtgegenständlichen Gestaltungen untereinander in Streit zu liegen scheinen, so besteht dieser Anschein in fast noch höherem Grade, wenn wir ihr Verhältnis zur gegenständlichen Gestaltung ansehen. Auch hier will es vielleicht scheinen, als stünde die Tatsache einer außerkünstlerischen, „rein objektiven" Gestalt mit den künstlerischen Wirkungsbedingungen in unversöhnlichem Widerspruch.

In der Tat haben denn auch sehr viele Künstler in diesem Dilemma unbedenklich die gegenständliche Gestalt den reiner ästhetisch bedingten, ungegenständlichen untergeordnet, indem sie ziemlich frei mit der Gegenständlichkeit umsprangen, obwohl die größten Künstler aller Zeiten doch die nichtgegenständlichen und gegenständlichen Gestaltforderungen in der Regel so zu vereinen wußten, daß ein Zwiespalt nicht entsteht. Zum mindesten wird ein solcher Zwiespalt ihren Schöpfungen gegenüber nicht bewußt.

Aber ein solcher Zwiespalt liegt z. B. schon dort vor, wo ein Dichter seine Personen in Versen sprechen läßt. Hier opfert er die gegenständliche „Wahrheit" nichtgegenständlichen Form-

Digitized by Google

wirkungen. Naturalistische Revolutionäre brandmarken daher das oft als Fehler, obwohl starke Dichter, wie Shakespeare oder Hebbel, es vermögen, auch innerhalb der bestehenden Form ihre Personen durchaus individuell sprechen zu lassen. Ähnlich ist es in der Oper: auch hier ist es ein Widerspruch mit der gegenständlichen „Wahrheit", daß die auftretenden Personen singen, statt sprechen. Die Musik ist hier eine nichtgegenständliche Gestaltung, die jedoch die gegenständliche nicht notwendig aufzuheben braucht, sondern sie in einer idealen Weise auch wieder unterstreichen kann, indem sie für die geopferten Charakterisierungsmöglichkeiten andere bietet, die auch die gegenständliche Wirkung unterstützt.

In der bildenden Kunst pflegt man die Unterordnung der gegenständlich naturhaften Form unter die nichtgegenständliche Gestaltung im allgemeinen als „Stilisierung" zu bezeichnen. Sie äußert sich darin, daß die Naturform den Apperzeptionsbedingungen des Sehens so untergeordnet wird, daß sie zuweilen ganz verschwindet. Es gibt Ornamente wie Rosetten, Palmetten usw., bei denen die Naturform (also die gegenständliche Gestalt) völlig geopfert ist zugunsten von Symmetrie, Ausgleichung der Formen, Einordnung in klar übersehbare geometrische Schemata usw. Ja, es wird sich später bei der Betrachtung der Ornamentik zeigen, daß es oft ein Problem ist, ob wirklich überhaupt eine gegenständliche Gestaltung da war, was man z. B. angesichts der gotischen „Rose", des korinthischen Akanthus usw. sehr ernstlich bezweifeln kann.

Indessen spielt auch in Bildern, in denen der Kunstfreund nur eine gegenständliche Gestaltung sieht, die nichtgegenständliche Gestaltung oft eine sehr bedeutende Rolle, ja, die Kunst der „Komposition" in der Malerei beruht zum guten Teil darin, innerhalb gegenständlicher Gestaltung auch der nichtgegenständlichen ihr Recht zu geben. Das zeigt sich z. B. in der Beachtung einer gewissen Symmetrie der Anordnung, einer Einfügung der Hauptlinien in übersichtliche geometrische Schemata, die die Einheit des Bildeindrucks gewährleisten. Ich erinnere etwa an die in der Renaissance so außerordentlich beliebte Dreieckskomposition.

Als Beispiel einer im wesentlichen auf Gestaltungsprobleme

Digitized by Google

gestellten künstlerischen Leistung gebe ich die beiden bekannten Bilder der Vermählung der Maria, von denen das erste dem Perugino zugeschrieben wird, das zweite vom jungen Raffael herrührt. Es ist offenbar, daß es wesentlich Gestaltungsprobleme waren, die den jungen Künstler zur Umbildung des Vorwurfs führten. Ein gut Teil der konventionellen Gestaltungsmomente, die symmetrische Anordnung, die perspektivische Vertiefung des Hintergrundes usw. hat er auch unbedenklich beibehalten. Als „aktuelle" Durchbrechung des konventionellen Schemas dagegen ist es anzusprechen, wenn er den Hohenpriester nicht streng frontal gibt, sondern mit Durchbrechung der Symmetrie ihn eine leichte seitliche Bewegung des Oberkörpers ausführen läßt. Vor allem aber die „gegenständliche" Gestaltung hat gewonnen. Die Hauptfiguren haben im Gegensatz zu den Nebenpersonen weit größere Bedeutung, der Vorgang des Ringansteckens kommt klarer heraus, vor allem so, daß die rechte Hand der Maria dadurch, daß die Stellung vertauscht ist, jetzt nach vorn gerückt ist und man deutlich erkennt, wie sie den Finger in den dargebotenen Ring schiebt. Auch die Perspektive ist durch stärkere Betonung der Querlinien auf dem Boden deutlicher betont, ebenso kommt die Rundgestalt des Tempels durch die Vermehrung der Flächen, die Änderung des Säulenumbaus weit vollendeter heraus, womit ich nur einige der Vorzüge der späteren Gestaltung herausgegriffen haben will.

6. DIE VERQUICKUNG VON AUSDRUCK UND GESTALTUNG

Es hat sich bereits in unserer bisherigen Darstellung ergeben, daß nur theoretisch sich Ausdruck und Gestaltung trennen lassen, daß jedoch in der Praxis beide sich meist untrennbar vereinen. Das Ideal ist, daß alle Gestaltung den Ausdruck verstärkt, und daß der Ausdruck die Gestaltung von innen belebt. Die Wirklichkeit freilich zeigt, daß dies Ideal nicht immer erreicht wird, daß vielmehr sehr oft entweder der Ausdruck gewisse Gestaltungsforderungen durchbricht oder daß die Gestaltung sich dem Ausdruck überordnet. Die nach dieser

Digitized by Google

Prävalenz eines der beiden Faktoren sich ergebenden Typen werde ich im folgenden Kapitel behandeln.

Es sei hier nur noch auf eine Tatsache hingewiesen, die sich aus der innigen Verquickung von Ausdruck und Gestaltung ergibt: daß es nämlich den geschaffenen Kunstwerken gegenüber oft außerordentlich schwer zu erkennen ist, ob ihre Formen mehr einem Ausdrucks- oder Gestaltungswollen entspringen. Wir sahen bereits bei der Analyse des ästhetischen Genießens, daß nicht immer eindeutig zu erkennen ist, ob Einfühlung oder Kontemplation den Intentionen des Kunstschöpfers gegenüber die adäquate Haltung ist. Das zeigt sich noch deutlicher, wenn wir direkt die Intentionen des Künstlers ermitteln wollen. Ja, da diese nicht immer im Bewußtsein des Künstlers in voller Klarheit wirken, sondern oft nur als „Instinkte" tätig sind, so sind auch direkte Äußerungen der Schaffenden selbst oft irreführend. Der ausgesprochenen Tendenz nach waren Gerhart Hauptmanns Frühwerke Kopien der Wirklichkeit, ihre ästhetische Wirksamkeit jedoch beruht darauf, daß wir darin einen Ausdruck starken Gefühls verspüren. Und wenn Wagners Musikdramen der Theorie nach vor allem „Ausdruck" sein sollten, so stellen sie sich uns heute doch auch als „Gestaltungen" dar, in denen wir Wiederholungen, Steigerungen, Kontraste nachweisen können, die sie sehr nahe an konventionelle Formen der älteren Musik heranrücken, so daß das Musikdrama nicht nur Ausdruck, sondern auch Form im Sinne einer Gestaltung für den Eindruck ist, die der Sonatenform gar nicht so ganz fernsteht.

Das „Gefühl" des Kunstgenießenden ist kein sicherer Kompaß für die Ermittlung des Kunstwollens im Schöpfer. Tatsächliche Feststellungen lassen oft erkennen, daß es auch dort irrt, wo es ganz sicher zu gehen glaubt. So neigen z. B. unsere heutigen Expressionisten dazu, in den Werken der Negerplastik oder in mittelalterlicher Ornamentik reinen „Ausdruck" zu sehen, während dagegen festzustellen ist, daß jene ornamentalen Formen oft ganz konventionell, ohne innere Beziehung gehandhabt werden, daß sie sich als rein äußerliche Mode übertragen. Oder wir können feststellen, daß Melodien bei Händel oder Bach, die als starker Ausdruck wirken, an an-

Digitized by Google

derer Stelle ganz anderen Texten unterlegt waren. Und wenn moderne Leser in dem Verse Homers: „*αὐταρ ἐπειτα πεδονδε κυλινδετο λαας ἀνειδης*“ die malerische Ausdruckskraft der Sprache bewundern, so ist es doch höchst fraglich, ob hier irgendein bewußtes oder unbewußtes Kunstwollen mitgespielt hat.

Wir müssen solche Schwierigkeiten für die psychologische Analyse feststellen, um die Verflochtenheit der Probleme deutlich vor Augen zu führen. Es offenbart sich aber darin zugleich auch die innige Verquickung der beiden Grundfaktoren des Kunstschaffens: Ausdruck und Gestaltung, und ihr ganz irrationaler Charakter, der der wissenschaftlichen Analyse gewiß unbequem sein mag, der aber für die Kunstwirkung gerade jene Fülle der Möglichkeiten verbürgt, die jedes Kunstwerk als etwas Geheimnisvolles, Unergründliches erscheinen lassen.

Digitized by Google

V. DIE TYPEN DES KUNSTSCHAFFENS

1. DAS GRADVERHÄLTNIS VON AUSDRUCK UND GESTALTUNG ALS TYPENMERKMAL

Wir hatten bisher zunächst in möglichst allgemeiner Form das Neben- und Ineinanderwirken von Ausdruck und Gestaltung behandelt und einen Überblick über die einzelnen Formen der beiden Hauptfaktoren alles kunstästhetischen Schaffens zu bilden gesucht. Dabei ist uns allenthalben bereits die Gradverschiedenheit der Beteiligung beider Faktoren entgegengetreten, der Umstand, daß sowohl innerhalb der einzelnen Kunstzweige als auch bei den einzelnen Künstlerpersönlichkeiten und innerhalb größerer Stilkreise bald der Ausdrucks-, bald der Gestaltungswille überwiegt.

Diese Gradverschiedenheiten sollen jetzt in den Brennpunkt der Untersuchung gerückt werden; denn gerade sie sind geeignet, auf manche Einzelprobleme des Kunstlebens, die viel umstritten sind, vor allem auf tiefgehende Stilverschiedenheiten, Licht zu werfen. Natürlich handelt es sich bei solchen Trennungen nur um relative Verschiedenheiten, niemals um absolute; es sei nochmals hervorgehoben, daß von Kunst in unserem ästhetischen Sinne überhaupt nur dort die Rede sein kann, wo Ausdruck und Gestaltung zusammenwirken. Ausdruck ohne Gestaltung ist überhaupt keine Kunst, Gestaltung ohne Ausdruck ist nicht ästhetisches Schaffen. Wir aber sprechen hier weder von rohem Gefühlsausdruck noch von kalter Mache, sondern von der auf ästhetische Wirkung gerichteten Kunst.

Unter diesem Gesichtspunkt können wir zunächst feststellen, daß für die musischen Künste (Tanz, Musik, Poesie) im allgemeinen, sowohl in ihren Anfängen wie auch noch in

Digitized by Google

ihrer späteren Entwicklung, das Ausdrucksbedürfnis der Schaffenden überwiegt, daß dagegen in den bildenden Künsten das Gestaltungsbedürfnis das ursprünglichere wie das nachhaltigere Motiv ist. Es ist dabei zu erinnern an unsere Feststellung bei der Analyse des Kunstgenießens, daß den musischen Künsten gegenüber die Einfühlung, den bildenden Künsten gegenüber dagegen die Kontemplation das prävalierende Verhalten sei, ohne daß sich allerdings auch hier etwa Grenzen abstecken ließen. Wir wir dort musische Kunstwerke genug fanden, die eher einem kontemplativen Verhalten entgegenkamen, so gibt es auch eine musische Kunst, die — vom Schaffenden aus gesehen — überwiegend Gestaltungskunst ist; und wie manche Bildkunstwerke sich besser der Einfühlung erschließen, so gibt es deren genug, die — vom Schaffenden aus — vor allem als Ausdruck anzusehen sind.

Daraus ist bereits zu erkennen, daß nicht die Kunstgattung allein bedingt, ob Ausdruck oder Gestaltung dominiert, sondern daß die Persönlichkeit des Schaffenden wesentlich mitspricht und jene Grundverhältnisse abändert. Ja, es wird die Untersuchung weit komplizierter und auch interessanter durch die Beobachtung, daß wir auch auf dem Gebiete der musischen Künste ausgesprochene Gestaltungskünstler, auf dem Gebiete der bildenden Künste desgleichen vorwiegende Ausdruckskünstler nachweisen können.

Und diese Problemstellung verwickelt sich noch weiter dadurch, daß der Schaffenstypus (in gleicher Weise, wie wir das im ersten Bande vom Typus der Genießenden fanden) stark abhängig ist von überindividuellen Zusammenhängen, in die das Individuum eingeht, vor allem der zeitlichen und völkischen Gemeinschaft. Es läßt sich nachweisen, daß nicht alle Zeiten und Völker sich gleich verhalten, sondern daß wir in den Zeiten und Völkern, die sich als Genießende vor allem kontemplativ zu den Werken stellen, auch vorwiegend Gestaltungskünstler finden, daß dagegen in solchen Gemeinschaften, die mehr zur Einfühlung neigen, auch die Ausdruckskünstler überwiegen. Das bedingt denn auch in hohem Grade den betreffenden Zeit- oder Nationalstil, und wir werden daher im Prävalieren der Gestaltung oder des Aus-

Digitized by Google

drucks eines der wesentlichsten Merkmale der Zeit- und Volksstile gesehen haben.

Freilich ist bei der innigen Verquickung von Ausdruck und Gestaltung in allem Kunstschaffen keineswegs ohne weiteres am Werke selbst abzulesen, ob es mehr einem Ausdrucks- oder einem Gestaltungswillen seinen Ursprung verdankt, wenn auch gewiß eindringendes Studium meist das Überwiegende erkennen läßt. Aber da, wie wir sahen, jede individuelle wie überindividuelle Subjektivität sich den Charakter der Werke nach ihrem Typus des Genießens zurechtrückt, also daß z. B. ein ausgesprochen einfühlender Genießertypus geneigt ist, überall wesentlich den Ausdruck herauszuspüren, anderseits aber auch der kontemplative Mensch oder eine mehr kontemplative Zeit vor allem die Gestaltung sehen, so schwankt die Beurteilung derart, daß je nachdem ganze Stile zu verschiedenen Zeiten ganz verschieden beurteilt worden sind.

Ein wichtiges Kriterium, wenn auch keineswegs ein unfehlbares, bieten daher die Selbstzeugnisse der schaffenden Künstler selbst. Gewiß sind auch diese nicht unbedingt zutreffend, da sie oft nur eine augenblickliche Stimmung aussprechen und keineswegs immer aus eingehender psychologischer Erkenntnis geboren sind; trotzdem müssen wir uns an diese halten, wobei nur zu bedauern ist, daß wir solche Selbstzeugnisse in größerem Ausmaß nur aus den letzten Jahrhunderten besitzen, daß die Künstler in früheren Jahrhunderten offenbar weniger über ihr eigenes Schaffen reflektiert, zum mindesten weniger geschrieben haben, und auch ihren Zeitgenossen weniger Anlaß zu solchen Reflexionen gegeben haben. Auch ist ja keineswegs gesagt, daß nur dort Ausdruck vorliegt, wo er als solcher bewußt ist, nein, es gehört schon ein hoher Grad von Bewußtheit, die ja nicht zu allen Zeiten gleich ist, dazu, um sich überhaupt über ein so kompliziertes Erleben klar zu werden, während dagegen gewisse Gestaltungstatsachen auch einem wenig reflektierten Bewußtsein bereits offenbar sind.

Wir werden daher außer auf jene Selbstzeugnisse auf ein recht kompliziertes Schlußverfahren zurückzugreifen haben, um das künstlerische Schaffen in seiner Eigenart zu durchleuchten, ein Schlußverfahren, dessen Prämissen wir dem Werke selbst

Digitized by Google

vor allem entnehmen müssen. Auch wo keine Selbstzeugnisse vorliegen, können wir dort auf Ausdruck schließen, wo starke Ähnlichkeiten zwischen bestimmten Erlebnissen zu gleichzeitigen oder bald nach jenem Erlebnis entstehenden Kunstwerken bestehen, ebenso läßt ein im Kunstschaffen hartnäckig immer wiederkehrendes Motiv auf zum Ausdruck drängende Erlebnisse schließen. Ja, es gibt gewisse Qualitäten der Werke, die eine Rückführung auf den Ausdrucks- oder Gestaltungswillen gestatten, und es sei zunächst versucht, wenigstens in großen Zügen die Eigenheiten der objektiven Kunstwerke, die entweder auf den prävalierenden Ausdrucks- oder Gestaltungswillen hinweisen, zusammenzustellen.

2. OBJEKTIVE AUSWIRKUNGEN VON AUSDRUCKS- UND GESTALTUNGSWILLEN

Unter die objektiven Qualitäten des Kunstwerks, die auf den Ausdruckswillen zurückgehen, läßt sich in Kürze etwa alles das rechnen, was man das „Charakteristische" im Gegensatz zum „Schönen" im engeren Sinne nennt, das seinerseits wesentlich auf „Gestaltung" hinweist. Diese Unterscheidung, der man in fast allen Lehrbüchern der Ästhetik begegnet, ist zwar nicht unbedenklich, immerhin weiß man ungefähr, was damit gemeint ist, und es kann sich, bei der Verflochtenheit von Ausdruck und Gestaltung, auch nur um ungefähre Unterscheidungen handeln. Das „Charakteristische" darf natürlich nicht als intellektueller Begriff verstanden werden; es bezeichnet alles ästhetisch Wirksame, das nicht durch besondere Gestaltungsqualität, das Schöne, womit im wesentlichen die Angepaßtheit an typische Apperzeptionsbedingungen umspannt wird, zu wirken vermag, sondern eben dadurch, daß es „Ausdruck" einer Subjektivität ist.

Damit der Ausdruck ästhetisch wirksam werde, muß er nach möglichster Intensität streben, die freilich nur ein relativer Begriff ist, insofern, als sie nur in Kontrasten sich zu voller Stärke entfaltet. Daher sucht der Ausdruckswille starke Gegensätze, die durch die Gestaltung in der Regel eher ausgeglichen werden. Der Ausdruck scheut nicht, wie diese, vor Extremen zurück, bezieht also auch das „Gräßliche", das

Digitized by Google

„Häßliche" usw. ein, soweit es eben Ausdruckswert besitzt. Er liebt in Gemälden starke Farbenkontraste und bewegte, unausgeglichene Linien, in der Musik grelle Gegensätze zwischen Forte und Piano, zwischen Harmonien und Disharmonien, in der Dichtung entfesselte Leidenschaft und unregelmäßigen Rhythmus, um nur ein paar Charakteristika zu nennen.

Zweitens bedarf der Ausdruck, um wirksam zu bleiben, auch größerer Mannigfaltigkeit, während alle Gestaltung auf „Schönheit" mehr die Einheit betont. Im Nacheinander würde der Ausdruck, falls er sich wiederholte, abstumpfen, gerade seinen Ausdruckscharakter verlieren: deshalb muß er sich stets erneuern, nicht bloß in der bereits erwähnten Intensität, sondern auch in der Qualität. In der Musik strebt der Ausdruck zu möglichst wechselnder Erfindung, im Gegensatz zu der sich gerade in Wiederholungen gefallenden Gestaltung, in der Poesie wird ebenso Buntheit und Wechsel, nicht, wie in der Gestaltung, vor allem Einheit und Geschlossenheit des Geschehens erstrebt. Und in der bildenden Kunst, die an sich kein Nacheinander kennt, wird doch in das Nebeneinander viel mehr Wechsel und Buntheit getragen, als das eine strenge Gestaltung billigen würde.

Als drittes Kennzeichen des Ausdruckswollens im Gegensatz zur Gestaltung nenne ich, und das gilt hauptsächlich für gegenständliche Darstellung, das Untypische, die Neigung zum Absonderlichen, Extremen, Außerordentlichen, während die Gestaltung im allgemeinen Typisches, Durchschnittliches bevorzugt und alle Extreme vermeidet. Auch dies Kennzeichen hängt naturgemäß mit den früher genannten eng zusammen. Es tritt besonders in der Wahl der Symbole und deren Umbildung hervor. Der Ausdruckswille kommt besser als bei typischen, „schönen" Jungmänner- und Mädchengesichtern bei verwitterten Greisenköpfen auf seine Rechnung, er sucht in poetischen Darstellungen außerordentliche Fälle, die gewiß auch menschlich bedeutsam sind, aber nicht dadurch, daß sie Durchschnittliches in harmonischer Ausgleichung, sondern so, daß sie Prägnantes in möglichster Grellheit herausarbeiten.

Der innere Zusammenhang der drei Ausdrucksmerkmale In-

Digitized by Google

PERUGINO: VERMÄHLUNG DER MARIA
Aus Springer, Kunstgeschichte III. Verlag Seemann 1912.
(vgl. S. 97.)

RAFFAEL: VERMÄHLUNG DER MARIA
Aus Springer, Kunstgeschichte III. Verlag Seemann 1912.
(vgl. S. 97.)

Digitized by Google

DÜRER: MADONNA MIT DEM ZEISIG
(Typus eines vorwiegend auf „Gestaltung" gerichteten Kunstwerks.)
Aus Wölfflin, Die Kunst Dürers. Bruckmann, München.
(vgl. S. 109.)

DÜRER: MARIA MIT DEM KINDE. (Kupferstich)
(Beispiel vorwiegender Ausdruckskunst.)
(vgl. S. 108)

Digitized by Google

tensität, Mannigfaltigkeit, Außerordentlichkeit ist nicht zu verkennen und beruht darauf, daß alles mehr vom Kunstschaffenden aus als in Rücksicht auf den Kunstgenießenden gebildet ist.

Was sich bei dominierender Gestaltung an objektiven Qualitäten ergibt, ist in allem der Gegensatz zu dem, worauf das Ausdruckswollen hinstrebt: nicht Kontraste, sondern Ausgeglichenheit, mehr Einheit als Wechsel, mehr Typisches als Außerordentliches. Alles das geht natürlich darauf zurück, daß die Gestaltung weniger den Ausdruck des schaffenden Künstlers als den Eindruck auf andere im Auge hat, daß also die Rücksichtnahme auf die Apperzeptionsbedingungen entscheidet. Die Apperzeption aber will bei einem Optimum an Erleben doch stets ein Minimum an Energieaufwand: sie strebt daher allzu starken Kontrasten, allzu großem Wechsel, allzu außergewöhnlichen Eindrücken entgegen, sie will vor allem Einheitlichkeit.

Deshalb wird nicht der Kontrast, sondern die „Harmonie", die „Ausgeglichenheit", gesucht. In der bildenden Kunst wird alle Grellheit und zu große Gegensätzlichkeit der Farben vertuscht, die Formen werden so geordnet, daß der Blick sie leicht erfaßt, daß sie als geordnet erscheinen. In der Musik werden ebenfalls die allzu lauten und allzu leisen Töne vermieden, ein nur wenig varriiertes Mezzoforte herrscht vor, in der Poesie wird eine Stimmung ungefähr durchgehalten, der Leser nicht von Kontrast zu Kontrast getrieben.

Einheit ist auch im Qualitativen der Haupttrumpf der Gestaltung. Daher herrscht in der bildenden Kunst Symmetrie und Ausgewogenheit, in der Musik Wiederholung und rondohafte Wiederkehr, Gleichmäßigkeit der Beziehung usw. In der Dichtung strebt die Gestaltung zu einheitlicher Handlung, es werden nur wenig Motive und wenig Personen, aber fest miteinander verknüpft, vorgeführt. In der Lyrik ist der Rhythmus gleichmäßig, feste Formen konventioneller Art werden bevorzugt.

In der gegenständlichen Darstellung arbeitet der Gestaltungswille vor allem auf Typisches hin; da diese den typischen Apperzeptionsbedingungen am meisten entgegenkommt, so ist

Digitized by Google

auch naheliegend, daß sie inhaltlich Ungewöhnliches möglichst vermeidet. Daher die nahe Verwandtschaft alles „Schönen" im engeren Sinne mit dem Typischen. In der bildenden Kunst werden gewisse Idealtypen ausgearbeitet, die mit geringen Variationen dargeboten werden, in der Dichtung desgleichen.

Kurz, da die Rücksicht auf die typische Apperzeptionsfähigkeit der Genießenden vorherrscht, so werden vor allem solche Qualitäten erstrebt, die dieser entgegenkommen, die ein Optimum an Wirkung bei einem Minimum an geistigem Energieaufwand gewährleisten. Damit sind natürlich nur einige Kennzeichen gegeben; manches Speziellere wird später nachzutragen sein.

Ich versuche an Beispiel und Gegenbeispiel die Unterschiede prävalierenden Ausdrucks- oder Gestaltungsschaffens darzulegen und beginne mit der Musik.

Diese ist zwar, wie ich gleich zeigen werde, ihrem Ursprung nach in der Regel mehr der Ausdrucksseite zuneigend, indessen gerät sie doch oft in eine Konventionalisierung der Form. Ist z. B. eine Melodie gefunden, so wird sie vielfach auch als „Gestaltung an sich" ohne Rücksicht auf den Ausdruck verwendet. Der Kampf Richard Wagners gegen die alte Oper z. B. ist ein Kampf der Ausdruckskunst gegen eine Formkunst. Die alte Oper hatte in ihren geschlossenen Arien, Duetten, Finales usw. feste Formen ausgeprägt, die sich dem freien Ausdruck überordneten.

In der Poesie möchte ich an Beispielen aus der Lyrik den Gegensatz zwischen Ausdrucks- und Gestaltungskunst veranschaulichen. Und zwar wähle ich zur Verdeutlichung zwei Gedichte Goethes, das eine, Ganymed, als Beispiel echter Ausdruckspoesie, aus seiner Sturm- und Drangzeit, das andere, „Nähe des Geliebten", aus der Zeit nach der italienischen Reise, wo der Dichter ganz im Banne klassizistischer Kunstideale möglichst reine Form, objektive Gestaltung vor allem anstrebt.

GANYMED

Wie im Morgenglanze
du rings mich anglühst,
Frühling, Geliebter!
Mit tausendfacher Liebewonne
sich an mein Herz drängt
deiner ewigen Wärme
heilig Gefühl,
unendliche Schöne!

Digitized by Google

Daß ich dich fassen möcht'
in diesen Arm!

Ach, an deinem Busen
lieg ich, schmachte,
und deine Blumen, dein Gras
drängen sich an mein Herz.
Du kühlst den brennenden
Durst meines Busens,
lieblicher Morgenwind,
ruft drein die Nachtigall
liebend nach mir aus dem Nebeltal.

Ich komm', ich komme!
Wohin? Ach, wohin?
Hinauf! Hinauf strebt's.
Es schweben die Wolken
abwärts, die Wolken
neigen sich der sehnenden Liebe.
Mir, mir!
In euerm Schoße
aufwärts!
Umfangend umfangen!
Aufwärts an deinen Busen
alliebender Vater!

Das ganze Gedicht besteht aus Sätzen oder wenigstens hingestammelten Wortkomplexen, deren jeder mit einem Ausrufezeichen enden müßte. Das Gefühl spricht sich in ungehemmter Leidenschaftlichkeit aus, keine Regelmäßigkeit der Rhythmen bändigt es, vulkanisch schleudert der Dichter seine Stimmungen von sich. Seligkeit und brennende Sehnsucht sprechen unvermittelt nebeneinander, ohne Übergänge. Weder irgendeine objektive poetische Form, nicht einmal die Regeln der Syntax werden geachtet, mit Durchbrechung aller Konventionen redet der starke Ausdruck. Und um die höchste Steigerung zu erreichen, lebt sich der Dichter in eine ganz untypische, außergewöhnliche Gestalt ein, nur dem von Göttern in den Himmel erhobenen Ganymed fühlt er sich gleich, in dem Wunderbaren, Unerhörten allein findet er eine seinem überwältigenden Erleben adäquate Symbolik.

Und neben diesem Gedichte die „Nähe des Geliebten":

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
vom Meere strahlt;
ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
in Quellen malt.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege
der Staub sich hebt;
in tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege
der Wandrer bebt.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen
die Welle steigt.
Im stillen Haine geh ich oft zu lauschen,
wenn alles schweigt.

Digitized by Google

Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,
du bist mir nah!
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.
O wärst du da!

Gewiß, auch dies ist ein wertvolles Gedicht, aber seine Wirkung beruht auf ganz anderen seelischen Faktoren. Nicht wie dort werden wir durch den leidenschaftlichen Ausdruck gleichsam hineingerissen in das dargestellte Erleben, wir verhalten uns „kontemplativ", wir hören den Dichter sprechen und freuen uns des formalen Wohlklangs seiner Verse. Ein einziges, in allen Situationen gleiches Gefühl durchzieht das ganze Gedicht; der Wechsel der äußeren Landschaft soll nur die Einheit der Grundstimmung unterstreichen. Und dieser Gleichheit der Stimmung entspricht die harmonisch durchgebildete Form. Die Antithese, die Symmetrie, also konventionelle Formgebilde, herrschen in jeder Strophe. Ein gleichmäßiger Rhythmus, durch regelmäßige Reime noch in seinem Gleichmaß betont, gleicher Strophenbau charakterisieren die Anlage. Und das Erleben selbst gibt sich als ganz typisch, nicht eine ungewöhnliche, außerordentliche Individualität, ein ganz allgemeines, typisches Ich redet. Kurz, wir haben es in dieser, in fast schematische Form gebannten Kunst mit einer Gestaltung zu tun, die eine rationale Gesetzlichkeit erkennen läßt im Gegensatz zu der ungebändigten Irrationalität des ersten Gedichts.

Auch in der bildenden Kunst sei an Beispiel und Gegenbeispiel der Gegensatz von Ausdrucks- und Gestaltungskunst klargelegt, an zwei Madonnenbildern Dürers.

Zuerst die säugende Maria von 1503! Das ganze Stück wirkt als Ausdruck des einen Gefühls: Mutterglück. Als Ausdrucksgeste ist die charakteristischste von allen, die des Säugens, gewählt, ohne Rücksicht auf eventuell bestehende konventionelle Bedenken. Und jeder Zug des Gesichts, die Stellung der Hände, alles „spricht". Selbst das Liniengekräusel der Rockfalten, sonst in dieser Zeit vielfach konventionelle Phrase, scheint hier mitzureden als Ausdruck des mütterlichen Glücks, der sich fortpflanzt bis ins Spiel der Ranken hinein. Nichts an dem Bilde wirkt „gestellt". Die Frau auf diesem Bilde ist nicht die typisch stilisierte Himmelskönigin, sondern eine

Digitized by Google

lebendige Mutter, „schön" nur durch ihren Ausdruck, nicht durch irgendwelche konventionellen Proportionen oder Linien. Ja, es scheint geradezu der Kontrast zwischen der schlichten Menschlichkeit zu dem typischen Bilde von der Madonna gesucht zu sein.

Wie anders wirkt die Berliner „Madonna mit dem Zeisig", bei deren Schaffung der Meister ganz unter italienischem Eindruck stand. Auf Ausdruck ist hier überhaupt kaum gesehen, ja, das Gesicht der Maria muß geradezu als „ausdruckslos" bezeichnet werden. Auch irgendwelcher mittelbare oder ungegenständliche Ausdruck, wie wir ihn im ersten Bilde in den Gewandfalten oder den Ranken zu spüren vermögen, ist nicht vorhanden. Zwischen dem Teppich oder den Bäumen des Hintergrundes und der Madonna spüren wir keinerlei innere Beziehung. Dafür ist alles in dem Bilde auf Gestaltung angelegt. In „gegenständlicher" Hinsicht haben wir eine durchaus typische ideale junge Frau, mit regelmäßigen Zügen, schönem Haare, reichem Gewand. Schon rein gegenständlich ist alles auf konventionelle Schönheit gerichtet. Das Kind ist so gesetzt, daß man die Absicht merkt, es zu „zeigen", seine Gegenstandsform zu betonen. Dazu treten die ungegenständlichen konventionellen Gestaltungsformen. Der Haupteindruck ist der der gewollten Symmetrie, der noch durch den — in der venezianischen Malerei konventionell verwandten — Hintergrundsteppich gesteigert wird. Dieser sowohl wie auch die Dreieckskomposition in der Figur bringen ausgesprochene „geometrische" Gestaltungsformen in das Bild. Auch die glänzenden Farben des Bildes wirken nicht als Ausdruck, sondern als auf die Wirkung auf den Beschauer angelegter Effekt. Alles „präsentiert" sich auf diesem Gemälde, nichts ist darin von der sachlichen Versunkenheit des früheren Blattes. Alles ist auf die von der klassischen Kunst gesuchte Einheit angelegt, man würde nicht glauben, ein Bild Dürers vor sich zu haben, wenn nicht doch Motive wie das des Spiels mit dem Zeisig sich wie aus Erinnerung an die Frühzeit des Meisters hineinmischten. Wir merken an dem ganzen Bilde, daß hier ein Künstler sich in eine seinem psychologischen Typus fremde Darstellungsweise gezwungen hat, weshalb das Bild zwar für unsere Zwecke

Digitized by Google

bezeichnend ist, nicht aber als typisch für den künstlerischen Wert der Gestaltungskunst angesehen werden darf; denn bei guten Werken dieser Art, etwa Raffaelschen Madonnen wie der „della Sedia" oder der mit dem heiligen Sixtus wirkt die strenge Gestaltung keineswegs störend, gemacht, sondern, auch ohne daß man in diesen Bildern einen sehr starken Ausdruck erlebte, wirken sie doch durch die edle Gestaltung als große Kunstwerke.

3. DIE AUSDRUCKSPRÄVALENZ IN DEN MUSISCHEN KÜNSTEN

Wenn ich im großen ganzen die musischen Künste mehr der Ausdrucksseite zuweise, so geschieht es vor allem darum, weil in ihnen als Material zunächst der unmittelbare Ausdruck überwiegt, so vor allem im Tanz und in der Mimik die Ausdrucksbewegung, die in den bildenden Künsten höchstens erstarrt gegeben werden kann. Desgleichen ist auch der mittelbare — akustische — Ausdruck, vor allem in Musik und Lyrik, näher im Zusammenhang mit dem unmittelbaren Ausdruck als der visuell-mittelbare der Bildkunst, während der symbolische Ausdruck, der als gegenständlich besonders zur objektiven Gestaltung drängt, in all den genannten Künsten sekundär erscheint und nur in Epos und Drama stark hervortritt. Und selbst was an Gestaltung in den musischen Künsten vorkommt, ist wesentlich durch Umformung des Ausdrucks gewonnen, ist nicht so sehr von einem Gegenstand her bedingt. Schon diese Erwägungen müssen darauf führen, in den musischen Künsten den Ausdruck als das Prävalierende anzusehen.

Dieselbe Beobachtung wird ferner gestützt durch die Entstehungsgeschichte dieser Kunstzweige, wie sie die neuere Völkerpsychologie aufgehellt hat. Am Anfang steht hier nämlich eine primitive Urkunst, in der Tanz, Musik und Poesie in höchst unentwickelten Formen vereint vorkommen, und die in gewissem Sinne Fortsetzung von Aktionen ist, die wir schon in der Tierwelt finden. Bereits hier nämlich können wir feststellen, daß in den Augenblicken höchster Erregung, vor allem in der Brunstzeit, die Tiere gesteigerte Bewegungen, die sie

Digitized by Google

mit Tönen begleiten, ausführen, wobei die beabsichtigte Wirkung auf andere (also die Gestaltung) entweder ganz fehlt oder zum mindesten durchaus sekundär ist.

Ähnlich ist's mit der musischen Urkunst des Menschen. Wie wenig die Gestaltung für den Eindruck auf andere dabei mitspielt, geht bereits daraus hervor, daß ein Publikum im modernen Sinne dabei so gut wie ganz zu fehlen pflegt, daß das Typische aller musischen Urkunst die Identität von Ausführenden und Genießenden ist. Der Wedda oder Australier, der seine erregten Gefühle in leidenschaftlichem Tanze, die er durch Gesang, Lärminstrumente und einfache Poesie begleitet, austobt, hat dabei keine feste Gestaltung im Sinne, sondern es kommt ihm im wesentlichen auf eine seelische Entspannung an, mit der sich zugleich allerdings auch ein Hineinsteigern in diese Affekte und deren Genießen verquickt. Kommt es zur Gestaltung, wie sie in Rhythmus, Wiederholung, Gliederung usw. vorliegt, so ist diese, was ich im dritten Bande darlegen werde, mehr im Produzenten als in einer Wirkung auf andere psychologisch fundiert. Alle Formung wie Rhythmus, Gliederung usw. lassen sich zunächst vorstellen als günstige Vorbedingungen für die Produktion, und nur deshalb, weil produzierende und rezipierende seelische Funktionen der gleichen psychologischen Gesetzlichkeit unterliegen, sind sie auch für den Eindruck günstig und bewähren sich auch dann, wenn ein Publikum vorhanden ist, das nicht selbst produktiv tätig ist.

Dazu kommt, daß für alle diese Künste die Fixierung als ein erhöhter Grad der Gestaltung weit schwieriger ist als in den bildenden Künsten. Bei diesen ist die Fixierung in objektivem Material bereits in den Frühstufen des Schaffens vorhanden, bei den musischen Künsten ist sie so schwierig und setzt so viel geistige Zwischenstadien voraus, daß wir selbst von solchen Blütezeiten der musischen Künste, wie sie ohne Frage in Griechenland bestanden, nur spärliche Aufzeichnungen besitzen. Das ist jedoch für die Entwicklung dieser Kunstgebiete nicht nebensächlich, dadurch werden selbst festgeprägte Kunstwerke, indem sie nur auf mündliche Überlieferung angewiesen bleiben, wieder verflüssigt und jedem neuen Ausdruckswillen ausgeliefert, während bei Werken der bildenden

Digitized by Google

Kunst die Gestalt so lange andauert, wie der materiale Bestand des Werkes beharrt.

Auch bedingt der Umstand, daß die musischen Künste in der Zeit verlaufen, eine gewisse Verwandtschaft zum Ausdruck, der in seiner unmittelbaren Form auch eine in der Zeit verlaufende Bewegung ist. In der Tat kommt überall dort, wo die bildende Kunst „Ausdruck" gibt, auch ein zeitliches Moment in sie hinein, da wir bei dem drohend erhobenen Arm, dem liebevollen Lächeln, auch wo sie auf der Leinwand festgehalten sind, unwillkürlich ein Vorher und Nachher dazu vorstellen.

Die größere Fähigkeit der musischen Künste, wenigstens der Dichtkunst, den Ausdruck darzustellen, hat bereits Lessing erkannt, und seine berühmte Grenzsetzung zwischen Dichtung und Malerei läuft wesentlich darauf hinaus, daß er zeigt, daß die Malerei den „Ausdruck" weniger unmittelbar wie die Dichtung, sondern nur „gestalteter" geben kann. Sophokles kann das Schreien seines Philoktet fast „ungestaltet" bringen, der bildende Künstler durfte seinen Laokoon nicht in gleicher Weise ungebärdig schreien lassen, weil seine Darstellung sonst unerträglich geworden wäre. Er muß das Extreme mildern, indem er den Laokoon nicht schreien, sondern nur mit halboffenem Munde stöhnen läßt. Denn darin hat Lessing recht (auch gegenüber vielen Expressionisten der Gegenwart), daß der extreme Ausdruck in den vorüberrauschenden musischen Künsten erträglich ist, während er infolge des Dauercharakters der bildenden Kunst leicht zur Fratze wird. (Wobei anzumerken ist, daß die Laokoongruppe keineswegs ein Beispiel der klassischen Gestaltung auf „edle Einfalt und stille Größe" ist, sondern ein verhältnismäßig sehr stark auf fast barocken „Ausdruck" ausgehendes Werk.)

Daß für das Grundverhältnis von Ausdruck und Gestaltung die verschiedenen Künste ungleich gestellt sind, hat auch Schiller betont, indem er als typische Kunst des Ausdrucks die Musik, als typische Kunst der Gestaltung die Plastik hinstellt und die Dichtung je nachdem mehr der Musik oder der Plastik zuneigen läßt. „Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bilden-

Digitized by Google

den Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes zu bedürfen, kann sie ‚bildend' (plastisch) oder ‚musikalisch' genannt werden."[1]) Beispiel eines musikalischen Dichters (Ausdrucksdichters) ist bei Schiller Klopstock; Beispiele für Gestaltungsdichter würde Schiller vor allem in der Antike (etwa in Homer) suchen. Diese Entgegensetzung von Plastik und Musik hat neuerdings Spengler aufgenommen, indem er diese ursprünglich durch die Darbietungsweise unterschiedenen Kunstzweige zu Typen der seelischen Grundhaltung des Künstlers auch innerhalb der anderen Kunstzweige überhaupt macht, also daß er auch die antike Architektur, Tonkunst und Poesie plastisch, dagegen die neuere abendländische Malerei, Bildnerei und Baukunst musikalisch nennt.[2]) Das ist natürlich nur möglich dadurch, daß sich in jenen speziellen Kunstformen typische Grundpositionen des Kunstschaffens in prägnanter Form geltend machen, was wir ja hier zu erweisen suchten.

4. DIE GESTALTUNGSPRÄVALENZ IN DEN BILDENDEN KÜNSTEN

Wenn wir die bildenden Künste, Zeichnung, Malerei, Plastik, Architektur hier in einen gewissen Gegensatz zu den musischen Künsten bringen, so sind wir dazu berechtigt, weil schon die einfachen psychischen Elemente, die sie zustande bringen, in der Tat ein Gegenbild zu denen der musischen Künste darbieten. Der unmittelbare Ausdruck, der in Tanz und Mimik fast alles war, tritt hier zurück; die bildenden Künste kennen von Anfang an nur den mittelbaren und kombinierten Ausdruck, und mit dem „Mittel", also der Übertragung in sichtbares Material, kommt bereits ein Faktor ins Spiel, der gestaltet sein will, der dem reinen Ausdruck irgendwie widerstrebt und nicht von diesem allein aus begriffen werden kann. Das ist in noch stärkerem Maße dort der Fall, wo gegenständliche Inhalte, die dem Ausdruck gegenüber nur Symbolcharak-

1) Über naive und sentimentalische Dichtung.

2) Untergang des Abendlandes I. 1917.

Digitized by Google

ter haben, in das Kunstschaffen eingehen, wie in der bildenden Kunst von Anfang an. Ja, wir müssen feststellen, daß stets, bevor es eine ästhetische, d. h. als Ausdruck wirkende bildende Kunst gegeben hat, allenthalben bereits eine außerästhetische Kunstbetätigung bestand, die eine Gestaltung, wenn auch keine Ausdrucksgestaltung, einschloß: Es muß eine gewisse technische, d. h. gestaltende Fertigkeit vorhanden sein, damit der Ausdruck sich überhaupt darin auswirken kann, und deshalb werden wir dort, wo wir eine bildende Kunst im höheren Sinne anzunehmen haben, die Gestaltung als den früheren Faktor ansehen müssen, was bei den musischen Künsten nicht nötig ist. Auch ist bei den bildenden Künsten im Ursprung der Produzent nicht wie in der musischen Urkunst das einzige Publikum, sondern bei der stärkeren Objektivierung, besonders dem Dauercharakter aller Produkte der bildenden Kunst muß von Anfang an mit einem rein rezeptiv sich verhaltenden Publikum gerechnet werden. Damit ist die Eindruckswirkung, also das Hauptmoment in aller Gestaltung, von früh auf hier weit wichtiger als in den musischen Künsten, und wir sind aus allen diesen Gründen berechtigt, für die Genesis der bildenden Künste die Rezeption als auch für die Produktion wichtigeren Faktor anzusetzen als in den musischen Kunstzweigen.

Ganz anders als in den musischen Künsten finden wir daher im Anfang der bildenden Künste Werke, in denen wir in erster Linie Gestaltung zu sehen haben. Die ältesten Denkmale bildnerischen Schaffens, das wir kennen, bezeugen in geradezu überraschender Weise das Streben nach exakter gegenständlicher Gestaltung. Nehmen wir die diluvialen Höhlenfunde aus dem Aurignacien, z. B. die Steinbockgravierungen aus der Grotte Pair-non-pair in der Gironde oder die Bisongravierungen aus der Grotte de la Grèze an der Dordogne, so staunen wir über die Sicherheit des Blicks und die Gewandtheit der Wiedergabe. Und andere Bilder, wie die Darstellung des sterbenden Bisons in Altamira, halten sogar die Bewegung beinahe impressionistisch scharf gesehen fest.

Man hat nun oft auf den Widerspruch zwischen Phylogenese und Ontogenese hingewiesen, der darin liegt, daß im Gegensatz zwischen dieser am Anfang der Stammesentwicklung

Digitized by Google

stehenden naturalistischen Sehweise und der ganz unnaturalistischen Darstellungsweise in Kinderzeichnungen liegt, und in der Tat stecken hier interessante psychologische Probleme. Der Widerspruch erscheint jedoch nicht ganz so schroff, wenn man sich vergegenwärtigt, daß der Absicht nach auch die Zeichnungen unserer Kinder durchaus naturalistisch sind, daß es nur an der psychischen Verfassung unserer mit überliefertem Wissen über die Dinge überlasteten, und infolge davon im eigenen Sehen noch nicht genügend geübten Kinder, ferner an ihrer noch höchst unbeholfenen Darstellungsfähigkeit liegt, wenn die Bilder nicht naturgetreu ausfallen. Für den Geist der Kinder jedoch sind ihre Darstellungen naturgetreu, sie finden gar keine Differenz zwischen dem Urbild und ihrer Wiedergabe.

Weil alle Bildkunst Gestaltung einschließt, so begreift sich auch, warum wir wohl für die musischen Künste in der Tierwelt, die ja den Ausdruck, nicht aber die Gestaltung kennt, ziemlich entwickelte Vorstufen finden, daß dagegen die Vorstufen einer Bildkunst in der Tierwelt weit rudimentärer sind. Für die bildende Kunst kann eher als für die musische Kunst gesagt werden, daß sie ausschließlich beim Menschen vorkomme, weil eben die Gestaltung dem Tiere versagt ist, für die bildende Kunst aber eben Gestaltung prävaliert, was wir beweisen wollten.

Dazu kommt, daß es keine bildende Kunst gibt, die nicht in dauerndem Material arbeitete, daß also „Form" in viel höherem Grade „Dauerform" ist, als in den musischen Künsten, wo die Fixierung keineswegs im Begriff des Kunstschaffens so eingeschlossen ist wie in den musischen Künsten.

Da der Dauerbestand, also der Ausschluß des in den musischen Künsten so wesentlichen Zeitverlaufs, die Werke der Bildkunst kennzeichnet, so sind damit Bedingungen gegeben, die denen der musischen Künste entgegengesetzt sind. Es ist innerhalb der Dichtung z. B. viel leichter, über gewisse Mängel der Gestaltung hinwegzusehen, als in der Bildkunst. Es wäre hier unmöglich, daß ein Werk wie der „Faust", das vom reinen Gestaltungsstandpunkt hinsichtlich der Einheit, der inneren Geschlossenheit und Ausgeglichenheit so offenbare

Digitized by Google

Mängel aufweist, bloß um der Gewalt des Ausdrucks willen als Werk ersten Ranges gelten könnte. Die „Gestaltung", die „Form", ist eben in den Bildkünsten viel leichter zu erfassen, steht daher mehr im Vordergrund als in den musischen Künsten, die zunächst als „Ausdruck" wirken. Denn von hundert Menschen, die sich von einer Sonate Beethovens ergreifen lassen, überblickt kaum einer die künstlerische Form, alle aber unterliegen der Macht des Ausdrucks, während in der Malerei z. B. auch der Laie Gestaltungsfehler sofort herausspürt und gerade hinsichtlich der Gestaltung oft ein sehr strenger Richter ist, was wiederum beweist, daß in den bildenden Künsten die Gestaltung mehr prävaliert als in den musischen.

5. DER TYPUS DES AUSDRUCKSKÜNSTLERS

Auch ohne daß man sich die besonderen Beziehungen, die zwischen musischen Künsten und Ausdruckswollen einerseits und anderseits zwischen Bildkunst und Gestaltung bestehen, klargemacht hatte, hat man schon häufig bemerkt, daß manche musischen Künstler in ihren Versen oder Gesängen Wirkungen anstrebten, die mehr auf eine den Bildkünsten zugehörige Gestaltung hinwiesen, und daß anderseits manche Maler oder Plastiker in ihren Werken vor allem einen Ausdruck subjektiver Stimmungen unter Hintansetzung objektiver Gestaltung suchten. Vielen Streitigkeiten über die Grenzen und die Eigenart der Künste liegen solche Beobachtungen zugrunde, aber solche Streitigkeiten werden nur dann gerecht beurteilt, wenn man sich die jene verschiedenen Kunstformen bedingenden seelischen Voraussetzungen in den schaffenden Künstlern zum Bewußtsein bringt, denen ähnliche Voraussetzungen beim genießenden Publikum entsprechen. Mit anderen Worten: es gibt verschiedene Typen von Kunstschaffenden, je nachdem das Ausdrucks- oder das Gestaltungswollen überwiegt, und diese Typen sind nicht etwa an die Schranken, die das Herkommen oder eine spekulative Ästhetik zwischen den einzelnen Kunstgattungen errichten, gebunden; im Gegenteil, sie durchbrechen keck alle Schranken und biegen sich die Kunstzweige nach ihrer Eigenart zurecht.

So können wir, abgesehen von dem speziellen Kunstzweig,

Digitized by Google

worin sie tätig sind, bei den einzelnen schaffenden Künstlern starke Gradverschiedenheiten in der Beteiligung des Ausdrucks- oder Gestaltungswollens feststellen. Ich unterscheide demgemäß die Typen des „Ausdruckskünstlers" und des „Gestaltungskünstlers". Jenem kommt es vor allem darauf an, seine Subjektivität in seine Werke zu projizieren, diesem dagegen, Werke zu schaffen, die als objektive Gestaltungen wirken, wobei die Beziehung zum Subjekt nicht nur gleichgültig bleibt, ja sogar oft bewußt unterdrückt wird.

Der Gegensatz dieser Typen ist schon öfter bemerkt worden. Es ist offensichtlich, daß wir darin die genaue Entsprechung der beiden Haupttypen des Kunstgenießens, die ich früher herausgearbeitet habe, des Mitspielers und des Zuschauers, vor uns haben. Wie der Ausdruckskünstler die subjektive Seite des Schaffens hervorkehrt, subjektiv gestaltet, so genießt der Mitspieler subjektiv, trägt überall sein Ich ins Kunstwerk hinein. Und wie der Gestaltungskünstler sein Ich zurückdrängt beim Kunstschaffen, so verhält sich auch der „Zuschauer" so, daß sein Ich verschwindet, daß nur das Werk als solches zur Wirkung gelangt.

Von einer Wertbeurteilung sehen wir bei einem Vergleich der Typen der Kunstschaffenden ebenso ab wie früher beim Vergleich der beiden Genießertypen. Sowohl Ausdrucks- wie Gestaltungskünstler haben es zu größtem und berechtigtem Ruhme gebracht, und deshalb werden wir als Psychologen weder loben noch tadeln, sondern bloß charakterisieren.

Versuchen wir zunächst, den „Ausdruckskünstler" in seiner Eigenart zu verstehen! Bei seinen Werken ist alles aufs engste verknüpft mit seinen Erlebnissen, man merkt ihnen überall an, wie sie mit der Subjektivität des Schaffenden verwandt sind, und die Künstler machen in ihren theoretischen Äußerungen gern den Erlebnis- oder Ausdrucksgehalt zum Wertkriterium der Werke. Gewiß unterwerfen auch sie sich den künstlerischen Gestaltungsprinzipien, jedoch niemals so sehr, als daß nicht das Erlebnis noch deutlich unter der objektiven Formgebung durchschimmerte.

Man findet diesen Typus natürlich am reinsten auf dem Gebiete der musischen Künste, und es sind besonders Dichter ge-

Digitized by Google

gewesen, die in der Kunst in erster Linie Erlebnisausdruck haben sehen wollen. Besonders Goethe gilt seit langem als Repräsentant dieser Art des Schaffens, und man hat es sich angelegen sein lassen, aus allen seinen Werken den Erlebniskeim herauszuschälen, um so die dichterische Arbeit möglichst durchsichtig zu machen. Und in der Tat sind die Selbstzeugnisse in seinen Briefen, Tagebüchern und anderen Schriften nicht zu zählen, die ein solches Verfahren als berechtigt erscheinen lassen. Ich greife aus der reichen Fülle dieser Worte hier nur die besonders typische Stelle heraus: „Alles, was von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Konfession." Auch Hebbel betont gelegentlich stark den Ausdruckswert des Dichtens: „Ist dein Gedicht dir etwas anderes, als was andern ihr Ach oder ihr Oh ist, so ist es nichts. Wenn dich ein menschlicher Zustand erfaßt hat und dir keine Ruhe läßt, und du ihn aussprechen, das heißt auflösen mußt, wenn er dich nicht erdrücken soll, dann hast du Beruf, ein Gedicht zu schreiben, sonst nicht!" Und ähnlich sagt Ibsen: „Alles, was ich dichterisch geschaffen, hatte seinen Ursprung in einer Stimmung und einer Lebenssituation; ich habe nie gedichtet, weil ich, wie man so sagt, ein gutes Sujet gefunden hatte." (An Peter Hansen, 28. Okt. 1870.)

Aber nicht bloß in den musischen, auch in den bildenden Künsten finden wir ausgesprochene Ausdruckskünstler, deren Werke sich daher auch ganz erst der Einfühlung, nicht der reinen Kontemplation erschließen. Es gibt auch unter den Malern solche, deren Lebensgeschichte man in ihrem Werke ablesen kann, deren Arbeiten alle gleichsam „Bruchstücke einer großen Konfession" sind. Nehmen wir z. B. Rembrandt, so zeigt sich ganz unmittelbar die nahe Verknüpfung aller seiner Bilder mit seinem ganz persönlichen Leben, was bei einem „Gestaltungskünstler", wie es etwa Raffael war, kaum möglich ist. Hinter manchem seiner scheinbar historischen Gemälde läßt sich das zum Ausdruck drängende Erlebnis deutlich durch das Kostüm hindurch erkennen. Das Bild Simsons, der mit drohender Gebärde dargestellt ist, wie er zu seinem Weibe gehen will und das Haus verschlossen findet, deutet auf die Schwierigkeiten hin, die Saskias Vormund der ersehnten Ver-

Digitized by Google

einigung bereitete. Und in der „Landschaft mit den drei Bäumen" spiegelt sich die Stimmung des Meisters nach dem Tode Saskias. Mit dem prävalierenden Ausdruckscharakter der Rembrandtschen Kunst hängt denn auch zusammen, daß auf den einzelnen Bildern nicht die dauernde „Gestalt", die reine Linie des Gesichts z. B., das ästhetisch Wirksamste ist, sondern der momentane „Ausdruck", nicht das Auge, sondern der Blick, nicht die Form des Mundes, sondern das Lächeln, nicht die ruhende körperliche Gestalt, sondern Haltung und Geste sind bei ihm Träger der künstlerischen Werte. Gewöhnlich, wenn auch nicht immer, prägt sich das Ausdrucksbedürfnis des Künstlers auch darin aus, daß er seinen Gestalten starke Ausdrucksgesten leiht.

Zahlreich sind denn auch von Meistern, die ihrer Kunst nach vor allem Ausdruck wollen, Aussprüche überliefert, die das theoretisch formulieren. So sagt Klinger: „Zu empfinden, was er sieht, zu geben, was er empfindet, macht das Leben des Künstlers aus." Oder Walter Crane: „Die Wurzel aller Kunst ist, sich auszusprechen und seine Ideen mitzuteilen." Und Ludwig Richter meint: „Die Kunst ist nur der beseelte Widerschein der Natur aus dem Spiegel der Seele, und deshalb ist eine gesunde und reine Entwicklung der Sinnes- und Denkweise, die Ausgestaltung des inneren Menschen, auch in Beziehung auf die Kunst von größter Bedeutung." Es ist daher bezeichnend, daß alle diese bildenden Künstler auch in ihren Werken gern Stoffe gestalten, die sie nahe an die Dichtung, also eine mehr zum reinen Ausdruck neigende Kunstart, heranbringen. Das spricht denn auch Feuerbach ganz offen aus: „Ich möchte nicht bloß Nachäffer und Anstreicher nach der Natur werden, ich möchte gerne Seele, Poesie haben."

In der Musik sind die „Ausdruckskünstler" die häufigeren Typen. Auch Beethoven hätte von sich sagen können, daß alle seine Werke Bruckstücke einer großen Konfession seien, und so sind sie in der Regel auch aufgefaßt worden. Wenn er sagt, daß die Musik dem Manne „Feuer aus der Seele" schlagen solle, so ist damit sicherlich in erster Linie die Übertragung dionysischen Ausdrucks, nicht die apollinische Formwirkung gemeint, und wenn Schumann es als des Künst-

Digitized by Google

lers Beruf bezeichnet: „Licht zu senden in die Tiefen des menschlichen Herzens", so gilt dafür das gleiche. Der reinste Typus des musikalischen Ausdruckskünstlers ist vielleicht Richard Wagner, der denn auch den Ausdruckscharakter der Musik zur extremen Theorie ausgebildet hat.

6. DER TYPUS DES GESTALTUNGSKÜNSTLERS

Das Gegenbild des Ausdruckskünstlers ist der „Gestaltungskünstler", bei dem es auch den scharfsinnigsten Kunstforschern nicht gelingt, eine Erlebnisunterlage zu finden, und bei dem das Kunstschaffen scheinbar als etwas vom Künstler selbst Losgelöstes auf einer über alle subjektive Beeinflussung erhobenen Ebene der Seele vor sich zu gehen scheint. Studiert man die theoretischen Äußerungen dieser Künstler durch, so findet man nirgends Andeutungen darüber, daß etwa persönliche Erlebnisse die Werke hervorgetrieben hätten, sondern es scheinen rein äußerliche Umstände zu sein, die den Schaffensantrieb gegeben haben. Wenn trotzdem persönliche Momente im Werke durchzuschimmern scheinen, so ist es meist gegen Wissen und Willen der Schaffenden selbst geschehen, und sie verhalten sich ablehnend gegen jede Forschung, die derartiges zu ermitteln versucht.

Unseren früheren Darlegungen gemäß werden wir diesen Typus des schaffenden Künstlers am reinsten in den bildenden Künsten finden. In der Tat sind denn auch die meisten Tagebücher bildender Künstler angefüllt mit Betrachtungen über rein formale Dinge. Nur die Art der Bildgestaltung, der Naturwiedergabe, des Kolorits, der Komposition usw. scheinen sie zu interessieren, das persönliche Verhältnis des Künstlers zu dem Dargestellten, das Erlebnis wird kaum berücksichtigt.

Ungemein bezeichnend sind in dieser Hinsicht die Betrachtungen über das Schaffen und das Kunstwollen des H. v. Marées, die dessen Schüler Pidoll veröffentlicht hat. Es heißt darin: „Lehrend hob er stets hervor, daß aller Anfang künstlerischer Auffassung in dem Erkennen und Herauslösen der charakteristischen Grundformen und Gliederungen und deren Beziehungen zum natürlichen Lichte, zum nächsten Raum liege. So konnte man beispielsweise oft von ihm hören, daß

Digitized by Google

derjenige sich vergeblich bemühen werde, einen Baum künstlerisch darzustellen, der nicht ein für allemal erfaßt habe, daß der Baum in seiner Haupterscheinung aus Stamm und Krone bestehe, und daß es also in der Darstellung hauptsächlich darauf ankomme, wo der Baum fuße, wo der Stamm sich in die Krone umsetze und wo die Krone ihren Abschluß finde. Das anhaltende beobachtende Studium ergebe dann das „Wie", die unzählbaren Modifikationen, in denen der einzelne Fall das allgemeine Erscheinungsgesetz ausdrücke." Das ist jedoch nur eine Stelle unter vielen. Es ist in dem ganzen Buche nicht von Erlebnis und Ausdruck, nur von Gestaltung im Sinne der gegenständlichen Darstellung, ihrer Gliederung und typischen Durcharbeitung die Rede.

Aber wie der Ausdruckskünstler, ist auch der Typus des Gestaltungskünstlers keineswegs auf jene Kunstzweige, die ihm im besonderen nahezustehen scheinen, beschränkt, sondern er betätigt sich auch auf Gebieten, die ihm weniger offenstehen.

So haben wir z. B. auch unter den Dichtern Individuen genug, die ihr Schaffen als eine wesentlich objektive Gestaltung angesehen wissen wollen, denen Dichten eine sprachliche Formarbeit ist, ohne jede Rücksichtnahme aufs Erleben. Man braucht dabei nicht bloß an jene handwerksmäßige Versemacherei zu denken, wie sie etwa in den Meistersingerschulen des Spätmittelalters betrieben wurde, auch Dichter von Rang haben als Kriterium ihres Schaffens oft die objektive Gestaltung verkündet. Sie rühmten sich ihrer „Objektivität", ihrer „Impassibilité" wie die französischen „Parnassiens"; sie erklären mit Flaubert: „L'homme n'est rien, l'oeuvre est tout." Als Beispiel eines Gestaltungsdichters mag aus neuester Zeit Stefan George gelten, dem seine Gegner denn auch immer wieder Mangel an natürlichem Gefühl und Unmittelbarkeit des Ausdrucks vorgeworfen haben, und der, unter diesen, wesentlich dem Ausdruckskünstler gemäßen Gesichtspunkten angesehen, in der Tat weniger bedeutet. Er muß, will man gerecht sein, mit dem Maße gemessen werden, das er selbst in seinen theoretischen Äußerungen gekennzeichnet hat, d. h. auf Gestaltungswerte hin. Es heißt dort: „Die älteren Dichter schufen der Mehrzahl nach ihre Werke oder wollten sie wenigstens

Digitized by Google

angesehen haben als Stütze einer Meinung: einer Weltanschauung — wir sehen in jedem Ereignis, jedem Zeitalter nur ein Mittel künstlerischer Erregung. Auch die Freisten der Freien konnten ohne den sittlichen Deckmantel nicht auskommen (man denke an die Begriffe von Schuld usw.), der uns ganz wertlos geworden ist. — Wesentlich ist die künstlerische Umformung eines Lebens — welchen Lebens? ? ist vorerst belanglos. — Wir können nur eines fassen, das schön vornehm beeindruckend ist."

Auch in der Musik fehlt es nicht an Gestaltungskünstlern, deren Größe nicht sowohl in einer überwältigenden Ausdruckskraft ihrer Melodien, sondern in meisterlicher Beherrschung aller Gestaltungsmittel besteht. Ihre Motive an sich sind wenig bedeutend, sie vermögen jedoch durch Kontrapunktik, Fugierung, Variation usw. an sich belanglosen Motiven bedeutende Kunstwirkungen abzugewinnen. In der Regel fühlt sich dieser Typus nicht zur Oper oder zum Liede, dem eigentlichen Gebiet musikalischer Ausdruckskunst, hingezogen, sondern fühlt sich am wohlsten im „strengen Satz" der Fuge oder der Sonate. Vertont der Gestaltungskünstler Texte, so ist der Ausdrucksgehalt der Melodien oft gering, die ästhetische Wirkung wird erst durch die formale Virtuosität erzielt, die er diesen Melodien zu geben weiß. Besonders die Barockmusik ist reich an solchen Begabungen, die aus an sich ausdruckslosen Motiven gewaltige Fugen zu bauen verstanden. Aus neuster Zeit würde etwa Reger als Gestaltungstypus aufzufassen sein. Was seine Größe ausmacht, liegt nicht im Ausdrucksgehalt seiner Motive, die meist an sich sehr wenig „zu sagen haben", sondern in dem, was er daraus „macht", indem er sie „gestaltet".

7. ÜBERINDIVIDUELLE TYPENBILDUNGEN

Indessen ist die Stilgeschichte in den Künsten keineswegs bloß ein Kampf zwischen der immanenten Gesetzlichkeit der einzelnen Kunstzweige und der persönlichen Eigenart des einzelnen Künstlers, sondern abgesehen von vielem andern wird das Bild noch dadurch kompliziert, daß der Typus des einzelnen Künstlers in hohem Grade abhängig ist von den überindividuellen Zusammenhängen, in die er als Sohn einer bestimmten Zeit, eines bestimmten Vol-

Digitized by Google

kes, eines Standes und anderer überindividueller Gemeinschaften eingeht. Es trat bereits in unseren früheren Darlegungen heraus, daß sich die Typen nicht etwa in gleichmäßiger Verteilung nebeneinander zu allen Zeiten und in allen Völkern geltend machen, sondern daß in manchen Epochen oder ethnologischen Gemeinschaften mehr der eine oder der andere Typus überwiegt, ja — scheinbar wenigstens — ausschließlich dominiert. Das geht so weit, daß man geneigt sein könnte, z. B. die geschichtlich aufeinanderfolgenden Stile je nachdem mehr als Gestaltungs- oder als Ausdrucksstile zu kennzeichnen. So kann man z. B. die klassische Stilgebung als wesentlich beherrscht von einer Gestaltgesetzlichkeit ansehen, während der Barockstil im Gegensatz dazu eher als „Ausdrucksstil" zu kennzeichnen wäre. Nun wollen wir gewiß diese historischen, ungeheuer komplizierten Erscheinungen nicht gewaltsam auf eine solche simplifizierende Formel pressen, wir werden im Gegenteil darzulegen haben, welch außerordentlich komplizierte seelische Fundierung für alle diese Stile sich der psychologischen Analyse ergibt, aber als ein Faktor neben anderen kommt doch auch die prävalierende Ausdrucks- oder Gestaltungstendenz der schaffenden Künstler gemäß ihrer zeitlichen, nationalen oder ständischen Zugehörigkeit in Betracht.

Vielleicht aber wendet man hier ein, gerade der Umstand, daß zu bestimmten Zeiten scheinbar nur Ausdrucks-, zu andern nur Gestaltungskünstler aufgetreten sind, bewiese ja am deutlichsten, daß wir in diesen Typen nicht etwa originäre psychologische Gegebenheiten, sondern soziale, historische Angleichungen zu sehen hätten, die also vor allem soziologisch, nicht psychologisch zu erklären wären. Wir werden gewiß den Einfluß soziologischer Tatbestände auf die Typik der Kunstschaffenden zugeben, wir haben ja auch nie behauptet, daß der Typus ein rein angeborenes Phänomen sei, das keinerlei äußeren Wandlungen unterläge. Aber erstens beweist schon die Tatsache, daß zu allen Zeiten sich auch „Zeitfremde", d. h. dem Zeitgeist ganz offenbar sich entgegenstemmende Typen durchgesetzt haben, daß nicht nur der Zeitgeschmack, die Mode oder andere soziologische Tatsachen den Typus bestimmen; zwei-

Digitized by Google

tens aber sind die historischen Stile niemals etwa allein als ein Nacheinander zu verstehen, also daß ohne Rücksicht auf subjektive Verwurzelung eine objektive Gesetzlichkeit die Stilfolge beherrschte; vielmehr ist das Nacheinander der Stile stark bedingt durch nichthistorische Tatsachen, ja auch die soziologische Bedingtheit ist von einer psychologischen nicht zu trennen. Analysiert man die Geistesgeschichte nämlich genauer, so sieht man, daß die Aufeinanderfolge der Stile sehr stark durch ethnologische und individualpsychologische Faktoren bedingt ist, daß es nicht gleichgültig ist, welcher Rasse die den Stil schaffenden Künstler entstammen, ja daß einzelne starke Individuen den Strom der Entwicklung gleichsam umgebogen haben. Die scheinbar nur durch die Zeitfolge voneinander getrennten Stile, wie Gotik, Renaissance, Barock, sind nicht nur zeitlich, sondern auch ethnologisch getrennt. (Bei den griechischen Stilen verraten ähnliches bereits die Namen: Dorisch, Jonisch, Korinthisch, auch wenn diese Bezeichnungen nicht unbedingt korrekt sind.) Sowohl Entstehungsgegend und die Herkunft der bedeutendsten Meister wie die hauptsächlichste Verbreitung des Stils sind wichtig für eine psychologische Fundierung des Stils. Es lassen sich die „Herde" der Stile ebenso wie die davon ausgehenden Wellenkreise der Verbreitung ziemlich genau kennzeichnen, und sie geben in volkspsychologischer Hinsicht ein ziemlich deutliches Bild. Die Gotik z. B. geht aus von dem in den führenden Schichten der Bevölkerung überwiegend germanischen nordfranzösisch-niederländischen Boden, und reicht ungefähr genau so weit, als Germanen gedrungen sind. Sie erlebt ihre üppigste Ausbreitung in Deutschland und wird von deutschen Baumeistern bis Burgos und Sevilla im Westen, bis Mailand im Süden, bis Reval im Osten getragen. Was man in Florenz Gotik nennt, ist genau so gut eine mit gotischen Formen verquickte Klassik wie die „deutsche Renaissance" eine mit klassischen Ornamenten arbeitende Gotik ist. Im Kern ist weder der Florentiner Dom gotisch noch das Heidelberger Schloß „klassisch." Und ebenso ist Verbreitung und Steigerung des Barock, auch wenn es im Süden entstanden ist, doch auch von rassehaften Faktoren nicht zu trennen. Es soll gewiß nicht behauptet sein,

Digitized by Google

in diesem verwickelten Problem gäbe die Rasse den Hauptschlüssel für alle Schwierigkeiten ab, ein Faktor dabei aber ist sie auf jeden Fall und damit für die physiopsychische Verwurzelung des Stils.

So können wir — ähnlich wie wir das bei den Typen des Kunstgenießens vermochten — feststellen, daß die germanischen Künstler, ebenso wie die überwiegend germanischen Stile, mehr zum Ausdruck in der Kunst neigen, während andererseits die klassischen Völker: Griechen, Italiener, Südfranzosen, mehr zur Gestaltung streben. Bis in die moderne Entwicklung hinein läßt sich das verfolgen: ich stelle z. B. den Holländer van Gogh, einen typischen Ausdruckskünstler, neben den Südfranzosen Cézanne, einen typischen Gestaltungskünstler. Ich illustriere an diesem ungleichen Paare nochmals den Gegensatz der beiden Grundtypen. Welche lebendige, zum Ausdruck drängende Natur van Gogh war, sehen wir auch außerhalb seiner Kunst in seinen Briefen, während Cézanne in seinem Briefwechsel sehr wenig von sich selbst gibt, geradezu langweilig ist, wo er nicht bildhaft gestalten kann.

Ich gebe an Stelle einer eigenen Analyse, die stets in den Verdacht subjektiver Deutung kommen kann, eine solche von fremder Hand. Es heißt da von van Goghs „Irrengarten": „Besonders die linke Hälfte des Bildes ist seines stürmenden Temperamentes voll. Die Bäume werden ihm zu lebenden, aktiv tätigen Wesen. Der Stamm windet seine Formen und Konturen im Treibenden innerer Glut nach oben, die Äste schlagen wie in Flammenbüscheln aus, greifen wie mit Zangen in die Luft, krallen sich in die Höhe. Es ist in allen seinen Bildern so, als würde die Hitze seines Temperaments die Dinge, die er malt, tatsächlich in Flammen setzen. Wer diese eigentümlich geschwungenen Rundkurven mit ihren züngelnden Endigungen, dem Greifenden ihres Dichters einmal in ihrer inneren Lebendigkeit erlebt hat, der findet sie in fast allen Reifebildern van Goghs wieder. Sie finden sich nicht in der Natur: sie sind „Veränderungen", die van Gogh mit den Formen des Sichtbaren vorgenommen hat. Und zwar Veränderungen „im Sinne seines Temperaments". Sie geben diesem Temperament „Ausdruck", indem sie die naturgegebenen For-

Digitized by Google

men zu „Gefühlssymbolen" umzwingen: sie sind also expressionistische Elemente.[1])

Wie anders wirkt das Bild Cézannes auf uns ein: Die Straße: „In fester Form, wirklich ‚statisch gebaut', fassen, halten und führen die Mauern den Blick in die Tiefe. Durch einheitlich gezogenen Konturen in ihren Flächen geschlossen, ‚kubisch' in ihrer Fügung, sicher in Fassung und Leitung des Auges, saugt das Bild den Blick gleichsam in sich. — Nicht mehr bloß das Einzelgebilde: der Baum, das Haus, die Mauerwand ‚stehen' nun in ihrem Materiale; sondern diese Sachinhalte sind nun selbst wieder Bausteine geworden, die ein Größeres erbauen: einen neuartigen Raum. Ein völlig neues Raumerlebnis ist hier geboten. — — Der Raum als solcher ist zu neuer ‚synthetischer Kraft' bezwungen, umschließt eine andere, kräftigere, dichtere Luft, wie in einem Gefäß. . . . Hier ist nicht mehr, wie bei Pointillisten und Kubisten, vom einzelnen, isoliert gebliebenen „Element" her ein Zerstücktes des Gefühls zu spüren; sondern das Gesamterlebnis, der Großbau der Konzeption ist in bewußter Stärke errichtet."[2])

Ziehen wir nunmehr zur Analyse dieser Bilder unsere psychologischen Begriffe heran, so finden wir zunächst bei van Gogh alle Formen des Ausdrucks in stärkstem Maße verwandt: die so charakteristischen züngelnden Linien sind der objektivierte mittelbare Ausdruck dieses stürmischen Temperaments, das Bezeichnende seiner „Handschrift". Das Sujet als solches ist noch kein spezifisches Symbol seines Ausdruckswollens, aber es wird es, indem es „deformiert" wird, indem der gegenständliche Inhalt aufgelöst wird in lauter ungegenständliche Ausdruckssymbole, lodernde Farben und flackernde Linien. Alles ist Ausdruck: die konventionellen Gestaltungsmittel: Symmetrie, geometrische Vereinfachung usw. spielen kaum eine Rolle, dabei um so mehr der Kontrast. Ob das Bild eine gerundete Einheit ist, steht kaum in Frage vor dem vibrierenden Leben, das diese Bäume durchloht und das durch den Kontrast gegen das verhältnismäßig geradlinig gesehene Haus noch

1) Deri: Die neue Malerei. 1921. S. 107.
2) Ebda. S. 98.

Digitized by Google

gesteigert wird. Um die „Gegenstandsform" der Bäume kümmert sich der Maler kaum, nicht auf das Typische ist sein Blick gerichtet, sondern nur auf sein ganz spezielles Erleben, das Charakteristische, Individuelle.

Bei Cézanne finden wir von allem das Gegenteil. Sein Bild wirkt nicht als Ausdruck, um so mehr als „Gestaltung". Man kann darin weder einen Gefühlsausdruck noch eine vom Ausdruck bedingte Deformation feststellen. Dafür finden wir alle nichtgegenständlichen wie alle gegenständlichen Gestaltungsfaktoren darin wieder: Symmetrie, wenn auch nicht im starren Sinne, Harmonie der Farben und Linien, die geometrische Vereinfachung, die Cézanne zum Ahnherrn des Kubismus hat werden lassen, die Vereinheitlichung des Bildeindrucks vor allem, die Déri mit Recht hervorhebt. Nicht das Individuelle oder Charakteristische gibt diesem Bild das Gepräge, sondern das Typische.

Ähnliches könnte man an anderen Gegensätzen nordischer und „klassischer" Künstler, etwa durch Gegenüberstellung Dürerscher Frühwerke und Raffaelscher Bilder oder von Gruppen Riemenschneiders und Ghibertis oder zahlreichen anderen für ihre Rasse typischen Künstlerpaaren gewinnen. Ich verweise für derartige Untersuchungen auf mein Buch „Psychologie des deutschen Menschen und seiner Kultur"[1]), worin ich noch weitere Analysen ähnlicher Art gegeben habe. Auch die obengegebene Gegenüberstellung der beiden Dürerschen Marienbilder, von denen das eine ganz unter venezianischem Einfluß steht, sind ja in dieser Hinsicht charakteristisch.

8. DIE BEHANDLUNG DES „GLEICHEN" MOTIVS DURCH VERSCHIEDENE KÜNSTLER

Wie seltsam sich oft das Verhältnis von Ausdruck und Gestaltung in der Kunst darstellt, zeigt besonders die Tatsache, daß oft ganze Generationen von Künstlern hintereinander an dem gleichen Problem gearbeitet haben, um seinen Ausdrucksgehalt oder seine Gestaltungsmöglichkeiten tunlichst zu erschöpfen, wobei es freilich oft genug vorkommt, daß dem-

1) München 1922.

Digitized by Google

selben Motiv ein ganz neuer Ausdruck unterlegt wird, oder daß sein Ausdruckswert bewahrt bleibt, aber eine stark geänderte Gestaltung erstrebt wird. Und zwar finden sich Beispiele für derartige serienhafte künstlerische Bearbeitung des gleichen Problems in allen Künsten.

So zeigt die Geschichte der griechischen Bildnerei lange Reihen von Werken, die alle den gleichen Typus behandeln und sich durch fortschreitende Vollendung der gegenständlichen und formalen Darbietung unterscheiden, womit zugleich eine subjektive Variation und Verlebendigung des Ausdrucks verbunden ist. Ich gebe als typischen Fall, für den leicht ein Dutzend andere zu erbringen wären, die Variationen eines Apollotypus aus der archaischen Zeit.

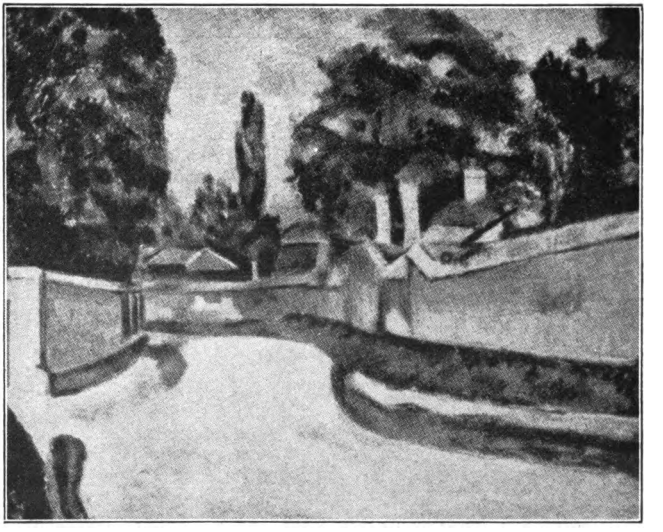
Ähnliche Arbeit am gleichen Typus finden wir z. B. auch in der italienischen Malerei (thronende Madonnen, Sebastianbilder), und vollends die Architektur bringt der Beispiele genug, wo ein einmal bestehender Typus, von an sich oft starkem, aber stereotyp gewordenem Ausdrucksgehalt nur im Hinblick auf vertiefteren Ausdruck und vollendetere Gestaltung variiert wird. Im Grunde sind ja der gotische Dom oder der Palast der Barockzeit je ein einheitliches künstlerisches Problem, an dem verschiedene Künstler je nach ihrer Begabung ausdruckssteigernd oder gestaltungsbessernd arbeiten.

In den musischen Künsten haben wir ähnliche Kollektivarbeit am gleichen Problem. Die Menschen des 16. und 17. Jahrhunderts übernahmen die Choräle als gegebene Überlieferung, deren Ausdrucksgehalt sie durch stets neue Satzweise zu vertiefen suchten, wie sie sie auch gemäß der raffinierten Gestaltungstechnik der Zeit zu immer kunstvolleren Gebilden verarbeiteten.

Auch in der Dichtung haben wir diese Behandlung des gleichen Motivs durch verschiedene Meister. Eine unerschöpfliche Fundgrube für ausdrucksstarke und gestaltungsfähige Motive ist vor allem die griechische Mythologie. So ist der Iphigenienstoff seit Euripides in fast allen großen Literaturen aufgegriffen und nach Ausdruck wie dramatischer Gestaltung neugeformt worden. Welcher Unterschied zwischen dem attischen Vorbild und Racines oder Goethes Behandlung des „glei-

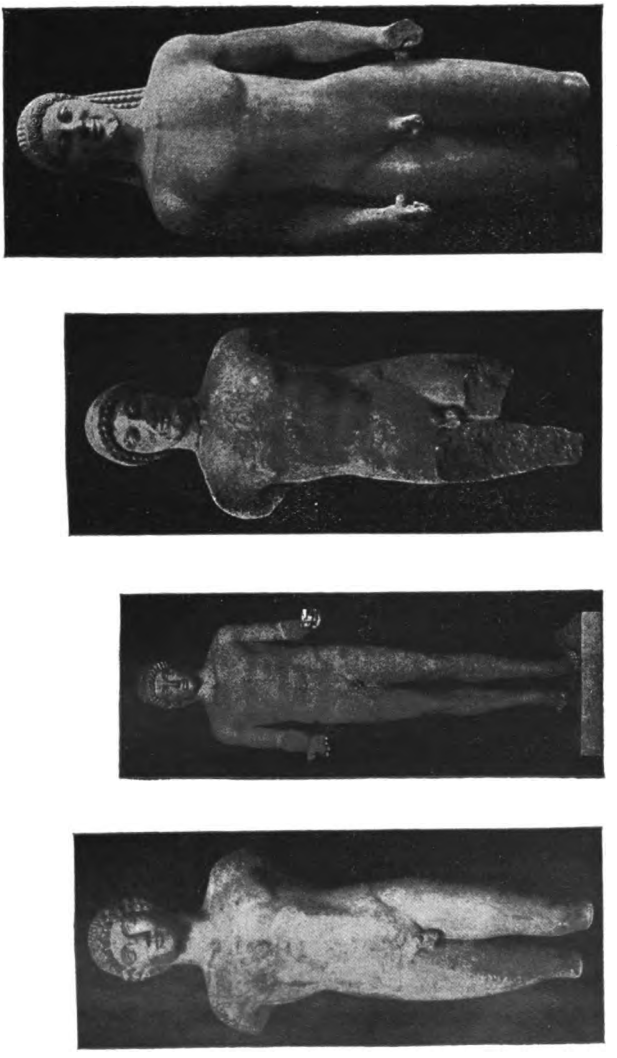
Digitized by Google

VAN GOGH: IRRENGARTEN
(Typus vorwiegender Ausdruckskunst.)
Aus Max Deri „Die neue Malerei". Verlag E. A. Seemann, Leipzig.
Copyright 1920 by E. A. Seemann, Leipzig.



CÉZANNE: DIE STRASSE
(Typus vorwiegender Gestaltungskunst.)
Aus Max Deri „Die neue Malerei". Verlag E. A. Seemann, Leipzig.
Copyright 1920 by E. A. Seemann, Leipzig.
(vgl. S. 126, 127.)

Digitized by Google



Beispiel der Behandlung des gleichen Motivs durch verschiedene Künstler aus dem archaischen Griechenland (zunehmender Ausdruck und wirkungsvollere Gestaltung).
Aus Löwy, Die griechische Plastik. Klinkhardt & Biermann, Leipzig. 1911.
(vgl. S. 128.)

Digitized by Google

chen" Motivs. Gewiß ist es interessant, die Geschichte der Künste auf die Mannigfaltigkeit der behandelten Stoffe hin zu untersuchen: mindestens ebenso interessant jedoch ist die Wiederkehr der gleichen fruchtbaren Motive und die Fülle der Möglichkeiten zu verfolgen, die sich dabei nach der Ausdrucks- wie der Gestaltungsseite hin ergeben und sie psychologisch zu erhellen.

9. DIE PHYSIOPSYCHISCHE STRUKTUR DER BEIDEN SCHAFFENSTYPEN

Wir wollen gewiß die Schwierigkeiten der Zuordnung einzelner Künstler zu den beiden Haupttypen des Schaffens nicht vertuschen, Schwierigkeiten, die vor allem darauf zurückgehen, daß ja jeder künstlerische Ausdruck zur Gestaltung hindrängt, jede Gestaltung auch einen Ausdrucksfaktor umschließt, daß also bloß Gradunterschiede bestehen: trotzdem können wir es unternehmen, die Analyse der beiden Typen noch etwas tiefer in die physiopsychische Veranlagung hinein vorzutreiben und auch hier, ebenso wie wir das beim Studium der verschiedenen Typen des Kunstgenießens getan, die dominierenden psychischen Funktionen zu ergründen.

Da ergibt sich denn, daß in der Regel, wenn auch nicht ausschließlich, beim Ausdruckskünstler imaginative und motorische Faktoren überwiegen. Der Ausdruckskünstler nimmt alle sensorischen Erlebnisse nicht als bloße Sinnesreize auf, sondern ihn interessiert wesentlich ihre Bedeutung, ihre Wirkung auf die Phantasie. Auch wo er Farben und Formen gibt, sollen diese nicht rein als solche wirken, sondern sollen etwas „zu sagen" haben, sie sollen auf die Phantasie wirken. Und damit hängt untrennbar eine motorische Veranlagung zusammen, die Tendenz, alle Erlebnisse in Bewegungen und Bewegungsantriebe zu übertragen, die auch nicht so sehr rein sinnhaft, sondern als Phantasieanregung wirken sollen.

In emotionaler Hinsicht sind es vor allem Affekte, die der Ausdruckskünstler in sein Werk projiziert: niemals sind die Erlebnisse bloß auf die einfache Lust, das kontemplative „Schönheitserleben" zu reduzieren, in seinen Werken reden Furcht und Hoffnung, Haß und Liebe und andere Affekte, die

Digitized by Google

er zudem möglichst zu steigern — nicht etwa zu mäßigen — sucht, so daß sein Erleben zum Dionysischen, zum Rausch hinstrebt.

Beim Gestaltungskünstler ergibt sich ein umgekehrtes Bild. In seinen Werken lebt sich in der Regel nicht so sehr eine ungezähmte Phantasie oder ein ungebändigter Bewegungsdrang aus, als vielmehr eine verfeinerte Sinnhaftigkeit und ein ordnender Kunstverstand, also sensorische und rationale Faktoren. Wenn der Gestaltungskünstler Farben und Formen in seinen Bildern bringt, so sollen sie zunächst als solche und in ihrer Kombination wirken, und ihre Ordnung, also die Wirkung auf rationale Auffassung, ist ein wesentlicher Faktor seiner Gestaltung. Ebenso ist in den Gedichten von Gestaltungskünstlern der reine Wohlklang der Worte und die nachzählbare Formgerechtigkeit das Hauptmoment, demgegenüber die imaginativ-motorische Ausdruckswirkung zurücktritt.

In emotionaler Hinsicht sind es beim Gestaltungskünstler nicht die lodernden Affekte, sondern das gedämpfte Schönheitserleben, also kontemplative Lustgefühle, die ihn zum Schaffen treiben. Drängen Affekte in ihm zum Schaffen, so werden sie gedämpft, gemäßigt, womöglich ganz kaschiert, nur eine verklärte Schönheitsstimmung wird daraus herausdestilliert, und nur eine Gestaltung, die solche Gefühle vermittelt, tut ihm genug. Deshalb sucht er nicht den dionysischen Rausch, sondern den apollinischen Traum, eine von allen Affekten geläuterte Befriedigung von Sinnlichkeit und Verstand.

So erhalten wir, wenn wir vom Schaffen ausgehen, ein Gesamtbild, das genau dem entspricht, das wir, vom Genießen ausgehend, als Gegensatz von Einfühlung und Kontemplation fanden. Es stellt sich etwa folgendermaßen dar. (S. S. 131.)

Wie beim Kunstgenießen sind natürlich auch beim Kunstschaffen diese beiden hier umrissenen Typen nur Extremfälle, paradigmatische Schemata, in die die lebendigen Individuen niemals ganz eingehen, deren Kenntnis jedoch es erlaubt, tiefgreifende Gegensätze im Kunstleben psychologisch zu verstehen. Es kann nicht Ziel einer allgemeinen Psychologie der Kunst sein, dem im einzelnen nachzugehen; es liegen hier

Digitized by Google

Veranlagung:	Typisches schöpferisches Verhalten:
motorisch assoziativ affektiv dionysisch	Ausdruck
sensorisch rational algedonisch apollinisch	Gestaltung

große, erst wenig bearbeitete Aufgaben für eine Kunstforschung, die sich zum Ziel setzt, die Werke der Künstler menschlich zu verstehen und ihre Wurzeln in der Seele der Schaffenden bloßzulegen.

Digitized by Google

VI. DIE INSPIRATION

1. DIE STADIEN DES SCHAFFENSPROZESSES

Nachdem ich ganz im allgemeinen das Wesen des Künstlers geschildert und die Hauptfaktoren beleuchtet habe, die vorhanden sein müssen, damit überhaupt von Schaffen von Kunstwerken die Rede sein kann, wende ich mich nunmehr dem einzelnen Schaffensprozeß als solchem zu, der in besonderem Sinne als Mysterium erscheint.

Worin besteht nun das Geheimnisvolle, Wunderbare, „Göttliche" des künstlerischen Schaffensprozesses, das ihn scheinbar hinaushebt über alles andere menschliche Erleben? Denn es ist nicht bloß der eigentümliche Wertgehalt des Ergebnisses, was das Schaffen des Künstlers auf eine besondere Stufe hebt, auch der Vorgang des Schaffens selber ist, wenigstens vielfach, von geheimnisvollem Gewölk voll merkwürdiger Blitze umhüllt. Es wird die Aufgabe des Psychologen sein, zunächst diese scheinbar abnormen Tatsachen zu sammeln und zu analysieren, dann aber sie mit unserem Wissen um das übrige Leben der Seele zu vergleichen.

Betrachten wir den Schaffensprozeß genauer, so ergibt sich, daß er in der Regel nicht, wie zuweilen behauptet wird, in einem Schlage abläuft. Nicht wie Minerva dem Haupte des Zeus entsteigt das Kunstwerk fertig dem Hirn des schaffenden Künstlers. Derartiges ist höchstens ein Ausnahmefall. Und wenn sich auch die Konzeption oft mit merkwürdiger Plötzlichkeit vollzieht, wie viele Zeugnisse übereinstimmend berichten, so ist doch die Konzeption noch nicht das vollendete Werk, und oft gleicht das ausgetragene Produkt so wenig jener Konzeption wie der Eichbaum der Eichel, mag es auch „potentiell" (mit Aristoteles zu reden) darin enthalten gewesen sein.

Digitized by Google

Ja, oft sind viele aufeinanderfolgende Konzeptionen nötig, um das Werk zur Reife zu bringen. Die erste brachte nur, wie ein warmer Mairegen, die Knospe zum Aufbruch, aber es bedarf vieler erneuter Güsse und daneben weiterer Faktoren, um die volle Frucht zu erzeugen. So ist auch mehr nötig als die blitzartig aufzuckenden Konzeptionsvorgänge. Viel harte Arbeit dazwischen, Inkubationszeiten, in denen das Werk ablagert, Sammlung von Material und harte Kleinarbeit im einzelnen.

Es ist deshalb eine bis in gewissem Sinne gewaltsame Trennung, wenn ich zwischen Konzeption und Ausführung des Werkes eine Scheidung mache. Unsere Darstellung wird daher immer wieder betonen, daß sowohl während der Ausführung die Inspiration niemals ganz abklingen darf und vielmehr häufig neue Inspirationszustände nötig sind, als auch andererseits, daß dem Inspirationszustand selbst oft mühselige Vorarbeiten vorausgehen und rein technische Arbeiten unmittelbar folgen müssen, wenn nicht das Feuer verpuffen soll. Halten wir das im Bewußtsein, so können wir daneben aus praktischen Gründen die plötzlich einsetzenden, in einem Gefühlsrausch, oft ohne Beteiligung des bewußten Wollens ablaufenden Inspirationszustände absondern gegen die zähen, oft mit schmerzhafter Anspannung des Willens und Verstandes über lange Zeiten hin sich ausdehnenden Ausführungsarbeiten; denn wenigstens für das Bewußtsein des Schaffenden selbst hebt sich oft aus dem zuweilen über viele Jahre hin sich erstreckenden Schaffensvorgang ein Augenblick heraus, der in besonderem Sinne als Geburtsmoment des Werkes erscheint und in vertiefte Farben getaucht ist. Wir werden daher versuchen, diesen besonderen Augenblick, den wir mit der herkömmlichen Mythologie als „Inspiration" bezeichnen wollen, in seiner Eigentümlichkeit zu analysieren, obwohl gerade diese Analyse zeigen wird, daß ungeachtet seiner fürs Bewußtsein bestehenden Isolierung, Plötzlichkeit und Besonderheit dieser Vorgang nur ein Teilprozeß eines komplexeren, einheitlichen Geschehens ist. Eben deshalb dürfen wir die Inspiration, so sehr sie sich im Bewußtsein davon absondern mag, doch wieder nur im Zusammenhang mit den voraufgehenden und nach-

Digitized by Google

folgenden seelischen Prozessen ansehen, durch deren Beachtung erst die Totalerscheinung zu begreifen ist.

Denn nicht nur die spätere Ausführung gehört untrennbar zur Inspiration, sondern die Konzeption, vor allem die erste, grundlegende, oft blitzartig, unter seltsamen Begleitumständen sich vollziehende, ist trotzdem nicht, entgegen der verbreiteten Meinung, der Anfang des Schaffens. Es geht fast immer eine Vorbereitung voraus, die allerdings vielfach ganz unbewußt verläuft, und nur mühsam erschlossen werden kann, aber dennoch unentbehrlich ist. Es muß entzündbares Material vorhanden sein, damit der Blitz zünden kann.

Wir hätten damit drei Stadien gefunden: 1. die Vorbereitung des Schaffens, 2. die Konzeption als richtunggebende Formung, und 3. die Ausführung. Diese kann man wieder in besondere Stadien einteilen, doch verlaufen sie unregelmäßig, und nur ein immer genaueres Eingehen auf Einzelheiten ist als Gemeinsamkeit festzustellen, während eine allgemeingültige Typik nicht besteht. So überraschend die Berichte über den Inspirationsvorgang selbst bei Künstlern verschiedenster Art übereinstimmen, so stark divergiert ihre Arbeitsweise bei der Ausführung, so daß man sagen kann, fast jeder Künstler hat seine Weise der Verarbeitung des inspiratorisch Gegebenen.

Dazu pflegt das Kunstschaffen sich selten in einfacher Aufeinanderfolge der drei Stadien zu vollziehen, sondern oft in zeitlich weitgetrennten Perioden, innerhalb deren wiederum jene drei Stadien sich unterscheiden lassen, und zwar so, daß für die zweite Periode des Schaffens oft die gesamte erste, bereits Inspiration und partielle Ausführung einschließende Periode als Vorbereitung erscheint, auf Grund deren nun eine neue Periode des Schaffens mit Inspiration und neuaufgenommener Ausführung einsetzt, die vielleicht wiederum nur Vorbereitung ist für eine dritte Periode und so fort. Ein einheitliches Schema ist für den Schaffensprozeß überhaupt nicht zu erbringen, es handelt sich nur um eine prinzipielle Sonderung psychologisch allerdings verschiedener Phasen, von denen sogar die eine oder andere ganz ausfallen kann, so wenn z. B. für ein lyrisches Gedicht die Stunde der Inspiration zu-

Digitized by Google

gleich die Ausführung bringt, oder wenn sich ein besonderer Inspirationszustand überhaupt nicht nachweisen läßt.

Auf keinen Fall jedoch darf man diese drei Stadien des Schaffensvorgangs gleichsetzen mit den drei obenbezeichneten, mehr *nebeneinanderstehenden* Faktoren alles Kunstschaffens: Erleben, Ausdruck und Gestaltung. Zwar könnte das nahegelegt sein durch den Umstand, daß das Erleben sicherlich zur Vorbereitung gehört, es muß jedoch dagegen betont werden, daß die Vorbereitung stets auch bewußte Arbeiten einschließt, die bereits Ausdruck und Gestaltung sind. Vor allem aber sind Ausdruck und Gestaltung nicht nacheinander folgende Stadien, sondern — wie gezeigt — aufs innigste miteinander verflochtene, nebeneinanderbestehende Faktoren des Kunstschaffens. Man könnte sagen: Ausdruck und Gestaltung erhält man, wenn man den Prozeß des Kunstschaffens auf seine *durchgehenden* psychologischen Faktoren untersucht, während die Folge: Vorbereitung, Inspiration, Ausführung durch eine jene *kreuzende* Teilung gewonnen wird. Denn wie in der Vorbereitung, so sind in noch höherem Grade bereits in der Inspiration Ausdruck und Gestaltung miteinander verbunden, wenn auch zugegeben werden kann, daß in der Inspiration in der Regel der Ausdruck, in der Ausführung dagegen die Gestaltungsproblematik überwiegt. Dies etwas komplizierte Verhältnis muß man sich vor Augen halten, wenn man unsere nunmehr folgenden Untersuchungen mit den voraufgehenden in Beziehung bringt.

Für eine psychologische Erforschung des Kunstschaffens jedenfalls besteht als eines der interessantesten Probleme die Tatsache, daß sich in der Evolution des Schaffensprozesses sehr oft der Zustand der Inspiration als etwas — zum mindesten für das subjektive Bewußtsein — durchaus Gesondertes und Eigentümliches heraushebt, und deshalb eine eingehende Untersuchung erfordert — selbst auf den Fall hin, daß jene Besonderheit des Zustandes sich als nicht so wesentlich dabei herausstellen sollte.

Digitized by Google

2. DIE VORBEREITUNG DES SCHAFFENSPROZESSES

Man hat das von uns gekennzeichnete Stadium der Vorbereitung des Werks oft über der ersten Bewußtseinsformung übersehen, wie man den Tag der Losreißung vom Mutterleib als den Geburtstag des Menschen feiert und von da an sein Lebensalter zählt, aber nicht mitrechnet, daß bereits eine lange Zeit vorher sein Wesen vorbereitet und entschieden war. Es ist überhaupt nicht richtig, wenn man den Augenblick der ersten Bewußtseinsgestaltung mit der leiblichen Konzeption vergleicht, was der Ausdruck „Konzeption" nahelegen könnte; jener vollzieht sich vielmehr im Dunkel des Unbewußten, und sowenig wie die Pflanze erst dort beginnt, wo sie die Erdrinde durchbricht, sowenig beginnt das Kunstschaffen erst dort, wo die bewußte Gestaltung einsetzt. Vor dem Moment der Inspiration ging bereits eine oft langwierige Arbeit voraus.

Diese Vorbereitung ist zum größten Teil unbewußt, kann aber auch durch bewußte Arbeit ergänzt werden. Ist doch letzten Endes das ganze Leben des Künstlers eine Vorbereitung auf sein Werk, dient doch alles, was ihm widerfährt, dazu, das künftige Werk anzubahnen. Der Künstler ist nach Goethes hübschem Vergleich wie eine Zwiebel, „die in der Erde unter dem Schnee liegt und auf Blätter und Blüten in den nächsten Wochen hofft." (An Schiller. 6. März 1799.) Diese Gewohnheit, ja dieser unerbittliche Zwang, alles Erleben unter Hinblick auf die künstlerische Gestaltung ansehen zu müssen, ist von vielen Künstlern geschildert worden, oft keineswegs als Beglückung, nein als Qual. Man lese Maupassants Novelle „Der Schriftsteller"! Es geht dem Künstler ein wenig wie Midas, durch dessen Berührung alles zu Gold wurde, so daß er zur Stillung des leiblichen Hungers nichts übrig behielt. So klagen viele Künstler, daß sich vor ihren Händen alles zum Kunstwerk forme, daß ihnen die Fähigkeit des naiven Erlebens ganz verloren gehe. Ibsen hat im Epilog zu seinem Lebenswerk das künstlerisch gestaltet und die Tragik aufgezeigt, die darin liegt, daß ihm alles zum Kunstwerk wurde und er das warme, lebendige Leben darüber versäumte. Und

Digitized by Google

auch die oben angeführten Bekenntnisse Thomas Manns gehören hierher.

Wir haben das bereits bei Erörterung der Begriffe: Erlebnis, Ausdruck und Gestaltung erwähnt, die man irrtümlich allzu scharf geschieden hat; denn das ist das Wesentliche des Künstlers, daß all sein Erleben sich unmittelbar in Ausdruck und Gestaltung umsetzt, so daß also alles Erleben bei ihm bereits Kunst ist. Hier jedoch handelt es sich um die Zuspitzung alles Erlebens auf ein bestimmtes Werk, nicht die allgemeine künstlerische Disposition, sondern ihre zielgerichtete Auswertung für den einzelnen Fall. Indessen vollzieht sich in der Regel auch diese nicht so geradlinig und einheitlich, wie die meisten Laien denken. Der Geist arbeitet mit einer ähnlichen Überproduktion von Keimen wie die physische Natur. Wie bei der leiblichen Konzeption kommen von unzähligen Keimen nur ganz wenige zum wirklichen Leben. Dort, wo große Künstler genaue Notizen ihrer ersten Versuche hinterlassen haben, staunen wir über die Fülle dieser Produktion, die nie zum Austrag gekommen ist. Hebbels Tagebücher, Leopardis Nachlaß, Beethovens Skizzenbücher (um nur ein paar Beispiele herauszugreifen), zeigen, welche Fülle von Keimen schöpferische Geister treiben, ohne sie zu vollenden. Gehen sie darum verloren? Sicher nicht alle, denn oft nährt sich ein späteres Werk aus Vorarbeiten, die in ganz anderer Richtung unternommen wurden. So berichtet z. B. Goethe (Dichtung und Wahrheit XV), daß sich allerlei frühere Pläne: Prometheus, Tantalus, Ixion, Sisyphus ihm später als „Glieder einer ungeheuren Opposition im Hintergrunde seiner Iphigenie" zeigten, und er meint, er sei diesen als solchen nicht ausgereiften Plänen „einen Teil der Wirkung schuldig, welche dieses Stück hervorzubringen das Glück hatte".

Die Vorbereitung besteht, wie solche Tatsachen zeigen, nicht allein in einem Sammeln von Rohstoff; es gibt auch ein vorbereitendes Gestalten, das der durchschlagenden Gestaltung vorausgeht, das später jedoch verschwindet vor dem großen Ereignis des endgültigen Durchbruchs. Vielfach geht diese Vorarbeit ohne deutliches Zielbewußtsein vor sich, es handelt sich um ein seelisches Tasten und Probieren, ein scheinbar spiele-

Digitized by Google

risches Manövrieren, das erst in seinem Ablauf die klare Richtung findet.

Wer Gelegenheit hatte, mit Malern Fußwanderungen oder Reisen zu unternehmen, der weiß, wie sie alles um sich eigentlich nur als Motive für Bilder bewerten. Bei einem einfachen Waldrand, einem kahlen Hügel mit drüber ziehenden Wolken, an dem andere vorübergehen würden, können sie in höchstem Entzücken stehen bleiben, weil sie alles als Bild zu sehen wissen. So wird von Hans von Marées berichtet: „In der Tat verhielt sich Marées außerhalb der Werkstatt unausgesetzt beobachtend, und man kann sagen, daß der Aufnahmeprozeß des Sehens, welcher das künstlerische Vorstellen nährt, wo er immer ging und stand, kaum eine Unterbrechung erlitten hat. Seine Aufmerksamkeit war beständig auf die ihn umgebenden Dinge gerichtet, und es war oftmals auffällig, daß ihn die lebhaftesten Gespräche nicht verhinderten, alle Erscheinungen im Auge zu behalten. Das beobachtende Schauen war bei ihm nicht eine besondere, auf gewisse Stunden des Tages beschränkte, auf gewisse Reize reagierende Tätigkeit, sondern einfach alles, sein Leben —"

Diese tastende, ohne klares Ziel geschehende Vorbereitung kann durch eine zielbewußte ergänzt werden. Oft geht jenem Augenblick, in dem sich das künftige Werk zum erstenmal als Ganzes dem Künstler vor die Seele stellt, eine allgemeine Idee, ein ungefähres Wissen voraus, daß in bestimmter Richtung etwas zu holen sei. Wenn ein Maler in eine Alpenlandschaft reist, in der vagen Absicht, dort Gletscherbilder zu malen, wenn ein Bildhauer sich ein Modell erwählt, weil seine Formen ihn irgendwie fesseln, wenn ein Dichter Studien über die Renaissance macht, weil er die dumpfe Ahnung hat, dort brauchbare Symbole für ein noch unbestimmtes Schaffenwollen zu finden, so ist das alles als zielbewußte Vorbereitung anzusehen, in der sich die Konzeption anbahnt. Vor allem, wo gegenständliche Inhalte im Kunstwerk verarbeitet werden, ist diese Art von Vorbereitung unerläßlich. Wir wissen, welch gründliche Studien viele Maler und Dichter, die geschichtliche Stoffe verarbeiteten, gemacht haben.

Besonders bekannt ist geworden, wie exakt E. Zola sich,

Digitized by Google

mit dem Notizbuch in der Hand durch Warenhäuser und Fabriken streifend, auf seine Werke vorbereitete, oder welch eingehende historische Studien über Uniformen usw. Menzel zu machen pflegte.

Neben einer speziellen Vorbereitung für ein einzelnes Werk müssen wir also noch eine allgemeine Vorbereitung unterscheiden, die wiederum teils bewußt, teils unbewußt, d. h. zum mindesten ohne Zweckbewußtsein verläuft. Diese allgemeine Vorbereitung kann sich dann zu einer speziellen verengen, sobald sich in der Seele ein „Schaffensherd" bildet, die Tendenz auf ein bestimmtes Werk, die der durchschlagenden Inspiration oft lange vorausgeht und sich zuweilen schon lange, ehe diese gelingt, im Bewußtsein ankündigt, oft als quälende Unluststimmung, die sich bis zu krankhaften Zuständen steigern kann, bis im Momente der Inspiration die „Befreiung" erfolgt.

Man erkennt aus diesen Feststellungen zugleich, wie irrtümlich es ist, statt in allgemeiner gesteigerter Erlebnisfähigkeit das Wesen des Künstlers zu sehen, in einem bestimmten Erlebnis den Keim des Kunstwerks erblicken zu wollen. Es ist sehr selten ein Erlebnis, was die Kunstwerke hervortreibt, sondern meist eine ganze Kette von Erlebnissen, weite Erlebniskomplexe, die zusammengeballt und zusammengeschmolzen und dann durch bewußte Ergänzung bereichert werden. Deshalb ist das, was wir hier als Vorbereitung ansprechen, ein viel weiterer Begriff als der des „Erlebnisses", so gewiß man ein solches oder besser eine Vielzahl solcher in der Regel voraussetzen darf, die außerdem durch zielbewußte Arbeit ergänzt werden.

Zur Vorbereitung für den eigentlichen Schaffensprozeß, auch die Inspiration, gehört jedoch auch etwas, was man vielleicht nur als eine Folge oder mindestens als eine untergeordnete Sekundärerscheinung anzusehen geneigt ist: eine technische Ausbildung, die Fähigkeit des motorisch-materiellen Gestaltens. Es wäre ganz falsch, anzunehmen, erst tauchte die Inspiration als etwas Unirdisches auf, und nachher würde sie gestaltet, nein, in der Inspiration selbst, oft schon vorher, beginnt die Überführung ins Material der Kunst, ja

Digitized by Google

die Beherrschung aller Mittel muß vorausgehen, damit eine fruchtbare Inspiration zustande kommen kann. Der Künstler muß bereits die Schemata für die Gestaltung bereit haben, um überhaupt gestalten zu können. Wir haben das oben in der Form dargelegt, daß aller Ausdruck bereits die Gestaltung einschließen müsse. Die Gestaltungsfähigkeit, die vollendete Beherrschung der Mittel, ist nicht eine bloße Folge der Ausdrucksfähigkeit, sondern ermöglicht sie erst bis zu einem gewissen Grade. Ja, sie ruft oft sogar den Inspirationsakt hervor. Wir wissen von vielen bildenden Künstlern, daß ihre großen Schöpfungen aus rein technischen Studien hervorgegangen sind. Bei Dürers Radierung „Ritter, Tod und Teufel", die man oft wegen der Tiefe der künstlerischen Inspiration, der unbeirrten Haltung des Reiters bewundert hat, war keineswegs diese vergeistigende Vision das schöpferische Moment, das sich nachträglich in Gestalt umgesetzt hätte, vielmehr wissen wir, daß dem Bild zunächst eine Art Kostümstudie mit der Unterschrift: „Das ist die Rüstung zu der Zeit in Deutschland gewest", vorausging, daß diese zunächst abgeschlossene Gestaltung später in die ausdrucksgewaltige Vision fast genau übergegangen ist. Wir wissen auch, daß viele Musiker, darunter Beethoven, sich durch probierendes Anschlagen von Tönen auf dem Klavier inspirieren ließen, ja daß selbst das Finden von Reimen für manche Dichter inspirationsauslösend gewesen ist. Alles das muß dem Laien, der den inneren Zusammenhang von Gestaltung und Erlebnisausdruck nicht übersieht, äußerlich vorkommen; nach unseren früheren Darlegungen muß es sich ganz anders darstellen.

3. ALLGEMEINE CHARAKTERISTIK DER INSPIRATION

Gegenüber dieser beständig geschehenden, teils ohne jede bewußte Beziehung zu dem zu schaffenden Werke, teils nur mit ganz ungefährer Einstellung auf eine Gestaltung vor sich gehenden Vorbereitung steht nun in sehr vielen Fällen der Moment der eigentlichen Konzeption, der sich grell und scharf von allem Vorhergehenden abhebt, so sehr, daß für das Bewußtsein des Schaffenden selbst oft gar kein Zusammenhang zu bestehen scheint.

Digitized by Google

Freilich bemerkten wir bereits, daß eine solche Inspiration als blitzartiges, erschütterndes, gleichsam überirdisches Erlebnis keineswegs überall nachweisbar ist, noch daß ihr Vorhandensein notwendig die Güte des Werkes garantiert. Denn von manchen großen Meistern wird uns nicht das geringste derart berichtet, ja es fehlt nicht an Stimmen, die den Wert solcher Erlebnisse recht gering einschätzen, wie denn z. B. Voltaire geäußert hat, die Inspiration sei die tägliche, unermüdliche Arbeit. Andererseits aber wissen wir, daß Künstler gelegentlich ausgesprochene Inspirationszustände hatten, daß aber trotzdem niemals ein fertiges Werk daraus erwachsen ist. Ja, es ist bekannt, daß gerade Dilettanten und Künstler geringen Ranges auf ihre Inspirationserlebnisse zu pochen pflegen, wobei man keineswegs an der Richtigkeit ihrer Angaben zu zweifeln braucht.

Trotzdem ist eine exakte Analyse des Inspirationsvorgangs ohne Zweifel eine der reizvollsten Aufgaben des Psychologen, wobei freilich der mystische Nimbus des Erlebnisses sich in sehr reale Faktoren auflöst, ohne daß freilich die letzten Tiefen sich restlos eröffneten. Aber immerhin ist doch ein beträchtliches Vordringen in das Dunkel möglich.

Ich kennzeichne auf Grund der später vorzulegenden Selbstzeugnisse den Inspirationszustand vor allem durch folgende Erscheinungen:

1. Die Plötzlichkeit des Auftretens.
2. Eine ungewöhnliche Gemütsverfassung.
3. Ein charakteristisches Unpersönlichkeitsbewußtsein.

Alle drei sind natürlich so verflochten, daß sie in den Zeugnissen in der Regel nicht getrennt hervortreten, wenn auch fast stets das eine oder das andere besonders zur Erscheinung kommt.

So wenig wir die konkrete Vorbereitung mit der Tatsache des „Erlebens" gleichsetzten, so wenig darf man etwa die Inspiration als gleichbedeutend mit der oben allgemein gekennzeichneten Ausdrucksfähigkeit des Künstlers verwechseln. Gewiß wirkt sich der Ausdruck in der Inspiration aus, aber auch die Ausführung im einzelnen ist noch Ausdruck, und keines-

Digitized by Google

wegs jedes „Inspirationserlebnis" ist schon Ausdruck, sondern zahllose Zustände derart verpuffen, ohne zum wirklichen Ausdruck, d. h. zum Übergang in schöpferische Handlungen vorzudringen. Und außerdem enthält jede echte Inspiration bereits eine Gestaltung. Die Inspiration ist vielmehr innerhalb der höchst komplexen einheitlichen Ausdrucksgestaltung nur ein besonders, zum mindesten für das subjektive Bewußtsein des Künstlers prägnanter Zustand, der Augenblick, indem die bisher latente oder diffuse Arbeit einen Durchbruch ins Konkrete vollzieht, der jedoch vielfach für das subjektive Bewußtsein mehr bedeutet als für die objektive Leistung, und der deshalb für den Psychologen wichtiger ist als für den Erforscher der objektiven Kunst, für den es bis zu einem gewissen Grade gleichgültig ist, ob sich ein solcher Inspirationsmoment überhaupt nachweisen läßt. Man muß das gegenüber manchen bloß vom subjektiven Erleben des Künstlers ausgehenden Theoretikern betonen, die die Inspiration als solche überschätzt haben; ja gerade unsere Analyse wird zeigen, daß vieles in der Inspiration Erlebte auf subjektiven Bewußtseinstäuschungen beruht, und daß es auch im außerkünstlerischen Leben nicht an Zuständen fehlt, die der Inspiration des Künstlers zum mindesten sehr nahekommen.

4. DIE PLÖTZLICHKEIT DER INSPIRATION

Was zunächst die Plötzlichkeit der Inspiration anlangt, so ist deren Erklärung durch die Besprechung der „Vorbereitung" des Schaffens bereits angebahnt, allerdings auch in gewissem Sinne eingeschränkt. Denn so plötzlich die Inspiration eintreten mag, sie geschieht keineswegs aus dem Nichts, sondern es treten plötzlich nur alle jene unbewußten oder unbeachteten Vorbereitungen ins Licht des Bewußtseins. Das Gefühl der unvermittelten Plötzlichkeit ist also zum Teil eine Bewußtseinstäuschung. So wenig der Blitz in jenem Augenblicke, da er der Wolke entfährt, aus dem Nichts entsteht, so wenig fällt der „inspirierte" Gedanke vom Himmel.

Es sei jedoch zunächst an einigen Beispielen die Plötzlichkeit der Inspiration illustriert. Schiller schreibt einmal an Goethe, daß er fünf Wochen vergeblich auf den Inspirations-

Digitized by Google

moment gelauert habe.[1]) Die Stelle heißt: „Wie sind wir doch mit aller unserer geprahlten Selbständigkeit an die Kräfte der Natur angebunden, und was ist unser Wille, wenn die Natur versagt! Worüber ich schon fünf Wochen fruchtlos brütete, das hat ein milder Sonnenblick binnen drei Tagen in mir gelöst; freilich mag meine bisherige Beharrlichkeit diese Entwicklung vorbereitet haben, aber die Entwicklung selbst brachte mir doch die erwärmende Sonne mit." Darauf antwortet Goethe: „Wir können nichts tun, als den Holzstoß erbauen und recht trocknen; er fängt alsdann Feuer zur rechten Zeit, und wir verwundern uns selbst darüber."

Über das Schaffen Turgeniews berichtet L. Pietzsch: „Seine Art der poetischen Produktion war sehr eigentümlich. Eine Szene, eine Gruppe, die er einmal in Wirklichkeit gesehen hatte, tauchte plötzlich in seiner Seele auf. Um sie herum gruppierten und bewegten sich, wie aus einem lichten Nebel in immer größerer Deutlichkeit hervortretend, bald zahlreiche andere Gestalten. Er meint sie mit voller Genauigkeit zu erkennen bis in jedes Detail ihrer natürlichen Erscheinung, ihrer Tracht, ihrer Bewegungen, ihrer Art zu sprechen; den Klang ihrer Stimmen zu hören. Sie erzählten ihm ihre Geschichte. Sie begannen mit- und gegeneinander zu wirken, ihrer eigensten Natur gemäß, ‚nach dem Gesetz, nach dem sie angetreten'."

Ähnliche Zeugnisse liegen in großer Anzahl auch von Malern und Musikern vor. So schreibt A. Feuerbach in seinem „Vermächtnis": „Es war ein Moment der Anschauung, und das Bild war geboren." Oder L. Richter: „Da nun die Dämmerung eintrat und ich das Buch weglegte und an die etwas blinden Scheiben des Fensters trat, stand auf einmal meine Komposition, an die ich nicht im geringsten gedacht hatte, fix und fertig, wie lebendig in Form und Farbe vor mir, daß ich, ganz entzückt darüber, schnell noch zur Kohle griff, und trotz des einbrechenden Dunkels die ganze Anordnung auf den Karton brachte." (Lebenserinnerungen eines deutschen Malers.)

Als Beispiel für die Plötzlichkeit des musikalischen Schaf-

1) Der Brief Schillers ist datiert vom 27. Februar 1795, Goethes Antwort vom 28. Februar.

Digitized by Google

fens diene, was Schindler von Beethoven erzählt: „Diese Momente plötzlicher Begeisterung überraschten ihn öfters in der heitersten Gesellschaft, aber auch auf der Straße, und erregten gewöhnlich die gespannteste Aufmerksamkeit aller Vorübergehenden. Was in ihm vorging, prägte sich immer in seinem leuchtenden Auge und Gesicht aus, niemals aber gestikulierte er, weder mit dem Kopfe noch mit den Händen."

Diese Plötzlichkeit des inspiratorischen Erlebnisses wird oft durch ganz zufällige Anlässe hervorgerufen, die natürlich nicht als Ursache, nur als „Auslösung" anzusehen sind.

Ich erwähne z. B. folgende Erzählung des Klarinettisten Roth, wie der große Marsch des „Oberon" in K. M. v. Weber entstanden sei: „Als wir in den Garten des Linkschen Bades kamen, war er schon, des Regens wegen, von Gästen verlassen, und die Kellner hatten Tische und Stühle, mit den Beinen nach oben, in Gruppen zusammengesetzt, so daß es wunderlich genug aussah. Beim Anblick dieser in Reihen und Intervallen geordneten Gruppen von langen und geraden in die Höhe stehenden Tisch- und Stuhlbeinen blieb der Herr Kapellmeister plötzlich stehen, lehnte sich rückwärts auf den Stock und sagte: ‚Sehen Sie mal, Roth, sieht das nicht aus wie ein großer Siegesmarsch? Donnerwetter! Was sind das für Trompetenstöße! Das kann ich brauchen.' Damals hatte er gerade den Marsch in Gehes Trauerspiel ‚Heinrich der Vierte' zu schreiben. Abends, nach dem Theater, notierte er, damals nur für Blasinstrumente, in allen Hauptteilen den erwähnten großen Marsch, der zuerst im genannten Trauerspiele, später, anders instrumentiert, im ‚Oberon' Verwendung fand."

Sehr interessant für äußere Auslösung, zugleich aber auch die Rolle der Vorbereitung klar heraustreten lassend, ist folgende Erzählung Grillparzers: „Damals nun suchte ich den mir vom Finanzminister erteilten Urlaub aufs beste zur Vollendung meines durch die italienische Reise unterbrochenen ‚Goldenen Vließes' zu benutzen. Aber es zeigte sich bald ein trauriger Umstand. Durch die Erschütterungen beim Tode meiner Mutter, die gewaltigen Reiseeindrücke in Italien, meine dortige Krankheit, die Widerlichkeiten bei der Rückkehr war alles, was ich für diese Arbeit vorbereitet und vorgedacht, rein weg-

Digitized by Google

gewischt. Ich hatte alles vergessen. Vor allem den Standpunkt, aber auch alle Einzelheiten deckte völliges Dunkel, letzteres um so mehr, als ich mich nie entschließen konnte, derlei aufzuschreiben. Die Umrisse müssen im voraus klar sein, die Ausführung muß sich während der Arbeit erzeugen, nur so verbindet sich Stoff und Form zur völligen Lebendigkeit. Während ich in meiner Erinnerung fruchtlos suchte, stellte sich etwas Wunderliches ein. Ich hatte in der letzten Zeit mit meiner Mutter häufig Kompositionen großer Meister, für das Klavier eingerichtet, vierhändig gespielt. Bei all diesen Symphonien Haydns, Mozarts, Beethovens dachte ich fortwährend auf mein ‚Goldenes Vließ', und die Gedankenembryonen verschwammen mit den Tönen in ein ununterscheidbares Ganzes. Auch diesen Umstand hatte ich vergessen oder war wenigstens weit davon entfernt, darin ein Hilfsmittel zu suchen. Nun hatte ich schon früher die Bekanntschaft der Schriftstellerin Karoline Pichler gemacht und setzte sie auch jetzt fort. Ihre Tochter war eine gute Klavierspielerin, und nach Tische setzten wir uns manchmal ans Instrument und spielten zu vier Händen. Da ereignete sich nun, daß, wie wir auf jene Symphonien gerieten, die ich mit meiner Mutter gespielt hatte, mir alle Gedanken daraus wieder zurückkamen, die ich bei jenem ersten Spielen halb unbewußt hineingelegt hatte. Ich wußte auf einmal wieder, was ich wollte, und wenn ich auch den eigentlich prägnanten Standpunkt der Anschauung nicht mehr rein gewinnen konnte, so hellte sich doch die Absicht und der Gang des Ganzen auf. Ich schritt an die Arbeit, vollendete die Argonauten und schritt zur Medea."

Manche Auslösungen haben keinerlei materialen Gehalt, bedingen nur eine äußere Aufrüttelung, die aber, wie zuweilen Erschütterungen bei gesättigten chemischen Lösungen, die Kristallisation herbeiführen. Als Beispiel dafür diene eine Briefstelle von Berlioz: „Meine Muse ist nun sehr launisch, und um Ihnen das zu veranschaulichen, werde ich Ihnen erzählen, daß der ‚5. Mai', den Sie heute abend hören werden, mir lange Zeit hindurch eine Quelle steter Sorge war. Es war während meines Aufenthaltes in Rom; zwei Monate lang suchte ich vergebens nach der Musik für das Ritornell ‚Armer Soldat',

Digitized by Google

und schließlich gab ich meine Bemühungen auf. Eines Tages gehe ich an der Tiber spazieren, gleite aus und rutsche bis an die Knie ins Wasser. Als ich mich erhebe, singe ich die Phrase vor mich hin, die ich solange vergeblich gesucht hatte, und das Ritornell war fertig. Daher wage ich es auch nie, den Dichtern zu versprechen, ihre Verse in Musik zu setzen, wie sehr ich das auch oft möchte."

Auch einen Schauspieler wollen wir zu Worte kommen lassen. Fr. Mitterwurzer äußerte zu Martersteig: „Ich versenke mich mit aller Sammlung in die darzustellende Dichtung. Wirkt sie überhaupt auf mich ein, so befällt mich bald ein eigner Zustand, in dem ich die Gestalten, namentlich aber die, welche ich darstellen möchte, leibhaft, greifbar, bestimmt in allen ihren beschriebenen Lebensäußerungen nicht vor mir sehe, sondern in mir. Was ich sein soll, und wie ich es sein soll, das steht in seinen wesentlichen Formen, erfüllt von seinem gesamten Gefühlsgehalt, eigentlich mit einem Schlage vor meiner Seele. Daran merke ich auch, daß ich die Rolle spielen kann. Treten dieser Zustand und dieses Erlebnis nicht ein, so wird gewöhnlich nie etwas aus der Rolle; alle Anstrengung des Verstandes kommt ihr nicht bei. Und da ich jenen Zustand und seine Wirkungen nicht erzwingen kann, so wird, falls man die Rolle von mir erzwingt, meine Leistung eine matte und unsichere sein."

Genug! So charakteristisch alle diese Äußerungen für die Plötzlichkeit des Inspirationserlebnisses sind, so lassen sie doch beinahe alle hervortreten, daß diese Plötzlichkeit nicht absolut ist, daß vielmehr stets eine Vorbereitung vorausgegangen ist.

5. DIE BESONDERE GEMÜTSVERFASSUNG IN DER INSPIRATION

Als zweites Charakteristikum der Inspiration nannte ich eine besondere Verfassung des Gemüts, eine Gefühlsergriffenheit, in der ich nicht eine Begleiterscheinung sehen möchte, sondern das Feuer, das das unbewußt angesammelte Material zum Schmelzen bringt, so daß es formbar wird. Man braucht nicht gerade an einen Sturm der Leidenschaft zu denken; auch der Gott der Kunst kommt, wie der alttestamentliche Jahwe

Digitized by Google

zu Elias, nicht immer im Sturm und im Feuer, sondern oft in lindem Säuseln, aber es gibt ja auch eine Gefühlsergriffenheit der Innigkeit neben einer solchen des Sturms. Ich glaube, daß der Zustand der „Erleuchtung", den Utitz[1]) namhaft macht, soweit er emotional gedacht ist, gerade durch einen solchen Gemütszustand gekennzeichnet ist, der durchaus als Stille nach dem Sturm wirken kann und doch eine besondere Gemütsverfassung ist. Die schmelzende Glut ist dann vorausgegangen. Indessen geht in der Regel — trotz einzelner entgegenstehender Zeugnisse — die Inspiration unter einer solchen Gefühlswallung vor sich, daß man wohl von einem „Schaffensrausch" sprechen kann.

Zunächst einige Belege: Bei Goethe sind sie zahlreich. „Dichten ist ein Übermut", heißt es im „Diwan", und in den Noten zu diesem Werke wird eine „erhöhte Gesinnung", ein „Enthusiasmus" als das Charakteristische der Dichtkunst bezeichnet.

Bis zur Fieberhitze steigern sich zuweilen solche Zustände. So berichtet Grillparzer: „Meinen Spaziergang allein fortsetzend, dachte ich über die Ahnfrau nach, brachte aber nichts zustande als die acht oder zehn ersten Verse, die der alte Graf zu Anfang des Stückes spricht, und zwar in Trochäen, die mir meine Beschäftigung mit Calderon lieb gemacht hatte. . . . Als ich nach Hause gekommen war und zu Nacht gegessen hatte, schrieb ich ohne weitere Absicht jene acht oder zehn Verse auf ein Blatt Papier und legte mich zu Bette. — Da entstand nun ein sonderbarer Aufruhr in mir. Fieberhitzen überfielen mich. Ich wälzte mich die ganze Nacht von einer Seite auf die andere. Kaum eingeschlafen, fuhr ich wieder empor. Und bei alledem war kein Gedanke an die Ahnfrau, oder daß ich mich irgend meines Stoffes erinnert hätte. — Des anderen Morgens stand ich mit dem Gefühle einer herannahenden, schweren Krankheit auf, frühstückte mit meiner Mutter und ging wieder in mein Zimmer. Da fällt mir jenes Blatt Papier mit den gestern hingeschriebenen, seitdem aber rein vergessenen Versen in die Augen. Ich setze mich hin und schreibe weiter und weiter, die Gedanken und Verse kommen von selbst,

1) Grundriß der allg. Kunstwissenschaft II, 238. 1920.

Digitized by Google

ich hätte kaum schneller abschreiben können. Des nächsten Tages dieselbe Erscheinung, in drei oder vier Tagen war der erste Akt, beinahe ohne ein durchstrichenes Wort, fertig."

Von Richard Dehmel wird berichtet: „Wie im Dunkel saß er, in Angst und Erwartung des Kommenden. Und plötzlich zuckte das Licht auf. Gleich einer feurigen Kugel begann es ihn rasch zu umkreisen. Und er mußte danach haschen und drehte sich um sich selbst. Es war ein unnennbares Glück, eine Erlösung in Tränen und Wonne. Es warf ihn um."

Dieser erregte Zustand des Gemüts bleibt jedoch nicht bloß rein emotional, sondern strahlt auch auf andere seelische Sphären aus, äußert sich vor allem in allerlei halluzinatorischen Erscheinungen, die in bezug auf das eigentliche Resultat der Inspiration nur den Charakter des Nebenphänomens haben, aber doch für dessen Zustandekommen nicht unwesentlich sind. Bezeichnend erscheint mir da vor allem, daß diese sensorischen oder imaginativen Begleiterscheinungen meist solchen seelischen Gebieten angehören, die dem spezifischen Kunstgebiete des Schaffenden fernliegen. So haben Musiker vielfach Erlebnisse auf dem Gebiet des Farben- oder Lichtsinns, während bei Malern oft musikalische Stimmungen mitspielen und bei Dichtern sowohl musikalische wie optische Erscheinungen auftreten.

So berichten z. B. Goethe wie Schiller wiederholt von musikalischen und auch farbigen Stimmungen, die das Schaffen einleiten. Und Hebbel notiert in seinen Tagebüchern: „Man sollte vorsichtig werden; die Stimmung des Dichters hat zu viel vom Nachtwandeln, sie wird ebenso leicht zerstört wie der Traumzustand, worin dies geschieht. Sonderbar ist es, daß ich in einer solchen Stimmung immer Melodien höre; so diesmal vorzüglich die Stelle: Titus, du siehst, wie meine Tochter trauert!" Und Heinrich von Kleist berichtet von sich mit Beziehung auf Goethe: „So wie wir schon einen Dichter haben — mit dem ich mich übrigens auf keine Weise zu vergleichen wage —, der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat, so habe ich von meiner frühesten Jugend an alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im

Digitized by Google

Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind."

Die Goncourts notieren in ihren Tagebüchern: „Flaubert sagte uns heute: Die Geschichte, die Fabel, die Handlung eines Romans ist mir ganz gleich. Wenn ich einen solchen verfasse, habe ich den Gedanken, eine Färbung, eine Schattierung wiederzugeben. In meinem Karthagerroman will ich beispielsweise etwas Purpurnes machen. In Madame Bovary habe ich nur den Gedanken gehabt, einen gewissen Farbenton wiederzugeben, diese Schimmelfärbung der Kellerlebewesen. Die Fabel da hineinzubringen, machte mir so wenig aus, daß ich Madame Bovary einige Tage vor der Niederschrift ganz anders konzipiert hatte. Sie sollte in demselben Milieu und der gleichen Tonalität eine alte, fromme, keusche Jungfer werden. Und dann habe ich eingesehen, daß dies eine ganz unmögliche Figur sein würde."

Besonders bezeichnend sind ferner die Schilderungen des Inspirationserlebnisses von O. Ludwig und Nietzsche, die ich später geben werde, da in ihnen neben den emotionalen und halluzinatorischen Erlebnissen besonders auch das Phänomen der Unpersönlichkeit auftritt.

Ich möchte jedoch bereits vorwegnehmend bemerken, daß auch jene Sonderbarkeiten, durch die sich Künstler zum Schaffen anregen, auch der stimulierende Einfluß von Musik, Farbenerlebnissen usw. darauf zurückzuführen sind, daß da von außen eine ähnliche Stimmung und ähnliche Sinneserlebnisse erzeugt werden, wie sie in den bisher angeführten Selbstzeugnissen spontan entstehen.

Sehr treffend scheint mir daher die Kennzeichnung des Schaffenszustandes als „Rausch", insofern darunter ein erhöhter emotionaler Zustand der Seele verstanden ist, in dem jedoch auch die intellektuellen Fähigkeiten vielfach als gesteigert erscheinen. Hierüber finden sich bei Nietzsche, der ja den Inspirationszustand aus eigenem Erleben kannte, sehr interessante Bemerkungen:

„Der Lustzustand, den man Rausch nennt, ist exakt ein hohes Machtgefühl. ... Die Raum- und Zeitempfindungen sind verändert; ungeheure Fernen werden überschaut und

Digitized by Google

gleichsam erst wahrnehmbar; die Ausdehnung des Blicks über größere Menge und Weiten; die Verfeinerung des Organs für die Wahrnehmung vieles Kleinsten und Flüchtigsten; die Divination, die Kraft des Verstehens auf die leiseste Hilfe hin, auf jede Suggestion hin; die „intelligente" Sinnlichkeit —; die Stärke als Herrschaftsgefühl in den Muskeln, als Geschmeidigkeit und Lust an der Bewegung, als Tanz, als Leichtigkeit und Presto; die Stärke als Lust am Beweis der Stärke, als Bravourstück, Abenteuer, Furchtlosigkeit, Gleichgültigkeit gegen Leben und Tod. ... Alle diese Höhenmomente regen sich gegenseitig an; die Bilder- und Vorstellungswelt des einen genügt, als Suggestion, für den anderen. ...

(Werke, Taschenausgabe X. Aph. 800. Die Sperrungen rühren von Nietzsche her.)

6. DIE UNPERSÖNLICHKEIT UND PASSIVITÄT DES INSPIRATIONSZUSTANDES

Als drittes besonders hervortretendes Kennzeichen des Inspirationszustandes gilt die von uns angeführte „Unpersönlichkeit" des Vorgangs, die Ausschaltung des normalen Aktivitätsbewußtseins, das Gefühl: Werkzeug, Medium in der Hand einer unpersönlichen, überpersönlichen Macht zu sein. Gerade dieser Umstand hat ja den Glauben an eine „Inspiration", eine Eingebung aus göttlicher Sphäre aufgebracht und immer wieder aufleben lassen. Er vor allem rückt die künstlerische Inspiration mit den „mystischen" Erlebnissen zusammen, die ja ebenfalls diesen Unpersönlichkeitscharakter in besonderer Deutlichkeit aufweisen.

Bereits in mehreren der bisher angeführten Beispiele war auch derartiges ausgesprochen worden. Ich reihe eine Äußerung Goethes zu Eckermann vom 11. März 1828 an: „Jede Produktivität höchster Art, jedes bedeutende Aperçu, jeder Gedanke, der Früchte bringt und Folge hat, steht in niemandes Gewalt und ist über aller irdischen Macht erhaben. ... Er ist dem Dämonischen verwandt, das übermächtig mit ihm tut, wie es ihm beliebt, während er glaubt, er handle aus eigenem Antriebe. In solchen Fällen ist der Mensch oftmals als ein

Digitized by Google

Werkzeug einer höheren Weltregierung zu betrachten, als ein würdig befundenes Gefäß zur Aufnahme eines göttlichen Einflusses." — Dem füge ich noch ein weiteres Selbstzeugnis Goethes an: „Die Ausübung dieser Dichtergabe konnte zwar durch Veranlassung erregt und bestimmt werden, aber am freudigsten und reichlichsten trat sie unwillkürlich, ja wider Willen hervor.

Durch Feld und Wald zu schweifen,
mein Liedchen vorzupfeifen,
so ging's den ganzen Tag.

Auch beim nächtlichen Erwachen trat derselbe Fall ein, und ich hatte oft Lust, wie einer meiner Vorgänger (Petrarka), mir ein ledernes Wams machen zu lassen und mich zu gewöhnen, im Finstern durchs Gefühl das, was unvermutet hervorbrach, zu fixieren. Ich war so gewohnt, mir ein Liedchen vorzusagen, ohne es wieder zusammenfinden zu können, daß ich einige Male an den Pult rannte und mir nicht Zeit nahm, einen querliegenden Bogen zurechtzurücken, sondern das Gedicht von Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale herunterschrieb."

Besonders bekannt geworden ist die Selbstschilderung Otto Ludwigs über die Art, wie seine dichterischen Werke zustande kamen, und worin außer dem erregten Gemütszustand gerade das Unpersönlichkeitsbewußtsein gut hervortritt. Es heißt in seinen „Studien zum eigenen Schaffen": „Mein Verfahren beim poetischen Schaffen ist dies: Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe; dann sehe ich Gestalten, eine oder mehrere in irgendeiner Stellung und Gebärdung für sich oder gegeneinander, und dies wie einen Kupferstich auf Papier von jener Farbe, oder genauer ausgedrückt, wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat. . . . Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgendeiner pathetischen Stellung; an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stücke erfahr' ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der

Digitized by Google

erst gesehenen Situation aus, schießen immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Szenen habe; dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein sich ganz leidend verhält, und eine Art von körperlicher Beängstigung mich in Händen hat. Den Inhalt aller einzelnen Szenen kann ich mir dann auch in der Reihenfolge willkürlich reproduzieren; aber den novellistischen Inhalt in eine kurze Erzählung zu bringen, ist mir unmöglich. Nun findet sich zu den Gebärden auch die Sprache. Ich schreibe auf, was ich aufschreiben kann, aber wenn mich die Stimmung verläßt, ist mir das Aufgeschriebene nur ein toter Buchstabe." „Der Erbförster, der Judah und die Lea, auch selbst die Heiteretei schwebten mir in solchen Anschauungen vor, das glühende Gefühl für Recht im Momente, wo es Unrecht tut; darin liegt alles Vorher und Nachher. Beim Anhören einer Beethovenschen Symphonie stand dies Bild plötzlich vor mir, in glühend karmosinem Lichte wie in bengalischer Beleuchtung, eine Gestalt, die mit ihrer Gebärde im Widerspruch, ohne daß ich noch wußte, wer die Gestalt, noch was ihr Tun sei. Das wurde mir erst allmählich klar, wie die Fabel entstand, wobei mein Wille und alle bewußte Tätigkeit sich ruhig und passiv verhielten."

Auch Schiller spricht ähnliches aus, wenn man auch nicht wissen kann, ob er hier eigene Erlebnisse oder nur allgemeine Ansichten formuliert:

Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,
steht das Bild vor dem entzückten Blick.

Oder an anderer Stelle heißt es vom Sänger:

Er steht in des größeren Herren Pflicht,
er gehorcht der gebietenden Stunde.
Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
man weiß nicht, von wannen er kommt und braust,
wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
so des Sängers Lied aus dem Innern schallt,
und wecket der dunkeln Gefühle Gewalt,
die im Herzen wunderbar schliefen.

Eine der besten Schilderungen des Inspirationszustandes, die es überhaupt gibt, rührt von Nietzsche her. Außer den bisher

Digitized by Google

erörterten Momenten der Plötzlichkeit und Gefühlsergriffenheit tritt hier das der Unfreiwilligkeit, des Zwanghaften ganz besonders klar hervor: In der Selbstbiographie „Ecce homo" heißt es über die Entstehung von „Also sprach Zarathustra", das in diesem Zusammenhang wohl als „Kunstwerk" gelten mag, folgendermaßen: „— Hat jemand, Ende des neunzehnten Jahrhunderts, einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter Inspiration nannten? Im anderen Falle will ich's beschreiben. Mit dem geringsten Rest von Aberglauben in sich würde man in der Tat die Vorstellung, bloß Inkarnation, bloß Mundstück, bloß Medium übermächtiger Gewalten zu sein, kaum abzuweisen wissen. Der Begriff Offenbarung in dem Sinne, daß plötzlich, mit unsäglicher Sicherheit und Feinheit, etwas sichtbar, hörbar wird, das einen im Tiefsten erschüttert und umwirft, beschreibt einfach den Tatbestand. Man hört — man sucht nicht: man nimmt — man fragt nicht, wer da gibt; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Notwendigkeit, in der Form ohne Zögern — ich habe nie eine Wahl gehabt. Eine Entzückung, deren ungeheure Spannung sich mitunter in einen Tränenstrom auslöst, bei der der Schritt unwillkürlich bald stürmt, bald langsam wird; ein vollkommenes Außersichsein mit dem distinktesten Bewußtsein einer Unzahl feiner Schauder und Überrieselungen bis in die Fußzehen; eine Glückstiefe, in der das Schmerzlichste und Düsterste nicht als Gegensatz wirkt, sondern als bedingt, als herausgefordert, als eine notwendige Farbe innerhalb eines solchen Lichtüberflusses; ein Instinkt rhythmischer Verhältnisse, der weite Räume von Formen überspannt (die Länge, das Bedürfnis nach einem weitgespannten Rhythmus ist beinahe das Maß für die Gewalt der Inspiration, eine Art Ausgleich gegen deren Druck und Spannung). Alles geschieht im höchsten Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturm von Freiheitsgefühl, von Unbedingtsein, von Macht, von Göttlichkeit. Die Unfreiwilligkeit des Bildes, des Gleichnisses ist das Merkwürdigste; man hat keinen Begriff mehr, was Bild, was Gleichnis ist, alles bietet sich als der nächste, der richtigste, der einfachste Ausdruck an — Dies ist meine Erfahrung der Inspiration —."

Digitized by Google

Andere Dichter wollen in der Tatsache der Inspiriertheit, des gleichsam Geschenkten, sogar ein Kriterium für den Wert des Produktes sehen. So Uhland, wenn er schreibt: „Übrigens sieh bei deinen Gedichten nicht sowohl darauf, was man dir lobt oder tadelt, sondern ob das Gedicht in einem glühenden Augenblick entstanden oder nicht, ob es gedichtet wurde oder sich selbst dichtete, von selbst hervorsprang."

Und Flaubert teilt von George Sand nach deren eigenen Äußerungen mit: „Wenn sie schrieb, war sie es nicht selbst, sondern es war ein ‚anderes Wesen', das sie überfiel und in Besitz nahm. Fehlte dieses, so schwieg auch die Inspiration."

Auch von zahlreichen Musikern wird berichtet, daß sie ihre Melodien wie aus überpersönlicher Sphäre empfangen hätten. So schreibt Mozart in einem Briefe (O. Jahn: W. A. Mozart, Bd. III, S. 423—425):

„Und nun komme ich auf den allerschwersten Punkt in Ihrem Briefe, und den ich lieber gar fallen ließ, weil mir die Feder für so was nicht zu Willen ist. Aber ich will es doch versuchen, und sollten Sie nur etwas zu lachen darin finden, wie nämlich meine Art ist beim Schreiben und Ausarbeiten von großen und derben Sachen, nämlich: Ich kann darüber wahrlich nicht mehr sagen als das; denn ich weiß selbst nicht mehr und kann auf nichts weiter kommen. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beim Spazieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie — das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, behalte ich im Kopfe und summe sie wohl auch für mich hin, wie mir andere wenigstens gesagt haben. Halt ich das nun fest, so kommt mir bald eins nach dem andern bei, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Kontrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente usw."

Selbst Brahms, dem von manchen Seiten akademische Kühle vorgeworfen wurde, betont die gleichsam außerpersönliche Eingebung: „Das, was man im allgemeinen Erfindung nennt, d. h. der Gedanke, die Idee, ist einfach eine höhere Eingebung,

Digitized by Google

für die der Künstler unverantwortlich ist, die kein Verdienst für ihn bedeutet."

Die Ausschaltung des normalen Aktivitätsbewußtseins hat seit alters auch dazu geführt, den Inspirationszustand dem Traumzustand nahezurücken, ja, die schöpferischen Vorstellungen der Künstler als Träume zu bezeichnen. Der volkstümlichen Anschauung ist die Gleichsetzung des Künstlers, besonders des Dichters mit dem Träumer ganz geläufig. Aber auch die Schaffenden selbst sprechen oft davon, daß ein Traumzustand ihnen ihre Werke geschenkt habe, wobei es sich teils um Wachträume, teils auch um Schlafträume handelt.

So berichtet Goethe von sich: „[Mein produktives Talent] verließ mich seit einigen Jahren keinen Augenblick; was ich wachend am Tage gewahr wurde, bildete sich sogar öfters nachts in regelmäßige Träume, und wie ich die Augen auftat, erschien mir entweder ein wunderliches neues Ganze oder der Teil eines schon Vorhandenen."

Paul Heyse berichtet von sich: „Mehrmals aber, zumeist im morgendlichen Halbtraum ist es mir begegnet, Motive zu erfinden, die ich dann nach dem Erwachen fortspann und sofort zu einer runden Entwicklung brachte. So entstand die Novelle „Kleopatra" aus einem unheimlichen Traumringen mit einem phantastischen Getier, anderer Erlebnisse dieser Art zu geschweigen. Einmal aber begegnete es mir, daß mir eine ergreifende Novelle fast vollständig im Traume beschert wurde."

Der französische Dichter Camille Mauclair teilt von sich mit: „Ich muß im Schlafzustand arbeiten, denn wenn ich mich morgens an meinen Tisch setze, so denke ich nicht an das, was ich schreiben will, sondern an das nächste Werk, das ich nach dem jetzt in Angriff genommenen in einigen Monaten schreiben werde: ich schreibe schnell, ohne jemals anzuhalten, fast wie ein Telegraphist, der eine Depesche abschreibt. In ähnlicher Weise entstehen offenbar die Traumbilder und die Worte, welche die Schläfer sprechen, bis sie durch den Klang ihrer eigenen Stimme erwachen."

Daß auch musikalische Kunstwerke aus Träumen erwachsen können, bezeugt folgende Stelle aus Richard Wagners Selbstbiographie: „... Am Nachmittage heimkehrend, streckte

Digitized by Google

ich mich todmüde auf ein hartes Ruhebett aus, um die langersehnte Stunde des Schlafes zu erwarten. Sie erschien nicht; dafür versank ich in eine Art von somnambulen Zustand, in welchem ich plötzlich die Empfindung, als ob ich in ein stark fließendes Wasser versänke, erhielt. Das Rauschen desselben stellte sich mir bald im musikalischen Klange des Es-Dur-Akkordes dar, welcher unaufhaltsam in figurierter Brechung dahinwogte; diese Brechungen zeigten sich als melodische Figurationen von zunehmender Bewegung, nie aber veränderte sich der reine Dreiklang von Es-Dur, welcher durch seine Andauer dem Elemente, darin ich versank, eine unendliche Bedeutung geben zu wollen schien. Mit der Empfindung, als ob die Wogen jetzt hoch über mich dahinbrausten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf. Sogleich erkannte ich, daß das Orchestervorspiel zum „Rheingold", wie ich es in mir herumtrug, doch aber nicht genau hatte finden können, mir aufgegangen war; und schnell begriff ich auch, welche Bewandtnis es durchaus mit mir habe: Nicht von außen, sondern nur von innen sollte der Lebensstrom mir zufließen."

Ähnlich ist auch folgender Bericht des neueren französischen Komponisten Vincent d'Indy: „Manchmal, nachdem ich ganze Tage entweder nach der Vollendung eines musikalischen Gedankens oder nach dem architektonischen Aufbau eines Musikwerkes gesucht hatte, schlief ich ein, während ich aufs lebhafteste an das zu lösende Problem dachte, und morgens, beim Erwachen, hatte ich dann die deutliche, oft freilich nur flüchtige Vision der so lange gesuchten Lösung, und ich mußte dann meine ganze Kraft zusammennehmen, um schließlich diese Vision in Wirklichkeit umzusetzen. Auf diese Weise sind mir oftmals meine Einfälle gekommen, und nicht die schlechtesten, die ich geschrieben habe."

Ähnliches wird, wie Hennig zusammenstellt, von W. Scott, von Richet, Richepin, Grasset, Rachilde erzählt.

7. ÄUSSERE UMSTÄNDE BEIM INSPIRATIONSZUSTAND

Ehe ich den Versuch mache, die bisher zusammengestellten Tatsachen psychologisch zu erklären, seien eine Reihe von äußeren Umständen erörtert, die erfahrungsgemäß inspi-

Digitized by Google

rationsfördernd sind. Denn läßt sich auch die Inspiration selber nie kommandieren, so gibt es doch Lebensumstände, die ihr Eintreten begünstigen. Von den meisten neueren Künstlern sind uns die Verhältnisse, unter denen sie am besten schufen, bekannt. Freilich ergibt sich bei deren Überprüfung manches Widersprüchliche. Indessen läßt sich in den meisten Fällen dartun, worin ihre Wirkung auf die Seele beruht, insofern als sie eines oder das andere der Teilphänomene des Inspirationszustandes, vor allem die affektive Loslösung vom Alltag und die Entbindung der schöpferischen Fähigkeiten, die uns im Unpersönlichkeitsphänomen entgegentrat, begünstigen.

Mehr negativ kommt zunächst das Fernhalten jeder Störung in Betracht. Aus diesem Grunde werden Stille, Einsamkeit, Natur aufgesucht. Beispiele hierfür aufzuzählen, erübrigt sich. Das hat das künstlerische Schaffen mit jeder geistigen Arbeit gemein.

Dagegen dürfen all diese Zustände nicht absolute Eindruckslosigkeit sein. Im Gegenteil, eine nicht zu intensive Anregung ist nötig. Daher sind jene Situationen, die wie Spazierengehen, Reisen usw. Stille und Anregung vereinen, besonders günstig. Typisch scheint mir folgende Schilderung eines neueren Romanschriftstellers (Rud. Huch):

„Es geht mir wie wohl manchem anderen, die besten Einfälle kommen mir auf einsamen dunklen Waldwegen, zu denen ich erst eine Strecke zu steigen habe. Vermutlich regt die körperliche Anstrengung die Tätigkeit des Gehirns an. Ist der Berg erstiegen, und man geht einen ebenen und sanft abfallenden Weg, so stellt sich natürlicherweise ein Gefühl der Leichtigkeit ein, man geht leichter als in der Ebene; das Gehirn atmet freier. Die tiefe Waldeinsamkeit tut das ihre, indem sie den Geist zusammenhält."

Auf Suggestionswirkungen, deren sachliche Bedingtheit schwer zu kontrollieren ist, beruhen auch alle jene Absonderlichkeiten einzelner Künstler, die dem Fremden oft ganz unverständlich vorkommen. So konnten viele Künstler nur in möglichst gewählter Kleidung arbeiten, so Haydn oder Richard Wagner, andere wieder, wie Balzac, nur bei Kerzenlicht, so daß er am hellen Tage die Läden geschlossen haben

Digitized by Google

und dann mit einer Dominikanerrobe bekleidet an die Arbeit gegangen sein soll.

Besonders stark scheint eine Anregung des Geruchsinns der künstlerischen Produktion fördernd zu sein. Man erzählt von einer Vorliebe Schillers für den Geruch fauler Äpfel. Ebenso ist die Vorliebe Baudelaires für stark riechende Essenzen bekannt. Der Geruchsinn hat auch beim normalen Menschen oft merkwürdig starke assoziative Kraft. Kann doch bei jedem durch eine plötzliche Geruchswahrnehmung ein ganzer vergessen geglaubter Lebensabschnitt mit unerhörter Deutlichkeit wieder aufleuchten. Auch an die Beziehungen des Geruchs zum Sexualaffekt und darin verwurzelte Rauschwirkungen wäre zu denken. Jedenfalls können Gerüche aufs stärkste die Phantasie beeinflussen. Maupassant erzählt (in „Sur l'Eau"), die Zimmer, die Richard Wagner bewohnt habe, seien noch nach Monaten von starkem Parfümduft erfüllt gewesen, und von manchen neueren Dichtern ist mir von ähnlichen Neigungen berichtet worden, die zum Teil ans Verrückte streifen, wenn ich auch volle Bürgschaft für solche Mitteilungen nicht übernehmen kann.

Fördernd in hohem Grade sind auch Kunsterlebnisse, weniger durch eine inhaltliche Bereicherung als durch eine allgemeine Stimmungsanregung. Jene wäre bedenklich, gegen eine Erhöhung des allgemeinen Lebensstroms ohne bestimmte Beeinflussung kann niemand etwas sagen. So ist es gemeint, wenn Dichter wie Hebbel, d'Annunzio und andere sich durch Lesen von Versen in Stimmung brachten. Am stärksten stimulierend, zugleich auch am wenigsten bestimmte Anregungen aufzwingend, wirkt die Musik.

Musik als solche, besonders wenn sie sehr stark wirkt, bringt ja schon eine rauschartige Wirkung hervor, die zum Teil sich auf eine Anregung der Atmungs- und Herztätigkeit durch den Rhythmus usw. zurückführen läßt.

Der italienische Dramatiker Alfieri berichtet von sich: „Ich finde immer, daß mein Geist und mein Verstand durch nichts so heftig und unermeßlich angeregt werden als durch Töne überhaupt und insbesondere durch die Stimmen der Altisten und Sängerinnen. Nichts weckt in mir mehr und mannig-

Digitized by Google

faltigere und schrecklichere Leidenschaften; fast alle meine Trauerspiele sind entweder unter dem Anhören der Musik oder wenige Stunden nachher von mir aufgefaßt worden.

Sehr umstritten ist die Frage, wieweit künstliche Vergiftung inspirationsfördernd ist. Daß Stimulantia wie Alkohol, Kaffee, Tee, Tabak, aber auch stärkere Gifte viel benutzt werden, ist sehr verbreitet. Manche Künstler, wie Burns, Gluck, E. A. Poe, E. Th. A. Hoffmann, Schubert, Grabbe, A. de Musset, sind als starke Trinker bekannt. Baudelaire rauchte Haschisch, de Quincy Opium, andere benutzten Arsenik, Kokain, Chloral. Maupassant berichtet, jede Linie von „Pierre et Jean" sei unter dem Einfluß von Ätherwirkung geschrieben.

Andererseits wird der Wert der künstlichen Mittel für die Produktionssteigerung stark bestritten. Die im Alkoholrausch erzeugten dichterischen Leistungen sind leicht durch ein gewisses hohles Pathos zu erkennen. Goethe hat sich darüber einmal zu Eckermann geäußert: „Schiller hat nie viel getrunken, er war sehr mäßig; aber in solchen Augenblicken körperlicher Schwäche suchte er seine Kräfte durch etwas Likör oder ähnliches Spirituoses zu steigern. Dies aber zehrte an seiner Gesundheit und war auch den Produktionen selbst schädlich. Denn was gescheite Köpfe an seinen Sachen aussetzen, leite ich aus dieser Quelle her. Alle solche Stellen, von denen sie sagen, daß sie nicht just sind, möchte ich pathologische Stellen nennen, indem er sie nämlich an solchen Tagen geschrieben hat, wo es ihm an Kräften fehlte, um die wahren Motive zu finden."

Besonders anregend wirken starke Affekte auf das Schaffen. Allerdings muß man hier auseinanderhalten, inwiefern das affektbetonte Erlebnis nur allgemeine Anregung ist, inwiefern es selber Material der dichterischen oder bildnerischen Verarbeitung wird. Hier steht nur der erste Einfluß in Frage, während wir früher vom zweiten Falle vor allem sprachen.

Wenn freilich der Laie meint, Liebe, Hoffnung, Sehnsucht wären an sich in diesem Sinne schöpferisch, so ist das ein Irrtum. (Ihre symbolschaffende Kraft steht hier nicht in Frage.) Sie begünstigen als allgemeine Anregung das Schaffen nur insofern, als sie eine allgemeine Erhöhung des gesamten Le-

Digitized by Google

bensgefühls mit sich bringen. Aber der Schaffensrausch selber ist etwas ganz anderes als die Liebe, die Hoffnung, ja er wird oft gerade als eine Erlösung und Befreiung von solchen überstarken Affekten angesehen. Immerhin ist jedoch bereits diese allgemeine Lebenserhöhung wichtig genug, und ich stelle die Schilderung der Wirkungen einer erotischen Ergriffenheit hierher, die Goethe gibt.

Als er im Oktober 1787 in Castel Gandolfo sich lebhaft für eine schöne Mailänderin zu interessieren begann, da bemerkt er eine seltsame Veränderung in der Natur um sich: „Ich schweifte mit meinem Blick in die Runde, aber es ging vor meinen Augen etwas anderes vor als das landschaftlich Malerische; es hatte sich ein Ton über die Gegend gezogen, der weder dem Untergang der Sonne noch den Lüften des Abends allein zuzuschreiben war. Die glühende Beleuchtung der hohen Stellen, die kühlende blaue Beschattung der Tiefe schien herrlicher als jemals in Öl oder Aquarell; ich konnte nicht genug hinsehen."

Beachtenswert für das Gesamtbild ist die Periodizität, in der das Schaffen auftritt. Sicher ist, daß die Inspiration nicht kommandiert werden kann, auch, daß sie nicht mit Regelmäßigkeit eintritt. Behauptungen einer rationalen Periodizität sind keineswegs genügend gestützt, zumal ganz sicher starke individuelle Verschiedenheiten bestehen. Unsere Kenntnis der künstlerischen Produktivität ist naturgemäß gerade in dieser Hinsicht gering, da kaum ein Künstler über seine Eingebungsmomente Buch führt wie ein Kaufmann über seine Geschäfte. Auch erweist sich ja oft erst viel später, ob eine Eingebung wirklich fruchtbar war. Was im Augenblick eine zündende Flamme schien, zeigt sich später vielleicht als ein Irrlicht. Die Data der Fertigstellung von Werken genügen nicht, um danach die Data der inspiratorischen Momente anzusetzen, denn es ist der Fall denkbar, daß die Ausführung zeitlich von der Konzeption weit getrennt ist, ja wir kennen Fälle genug, wo auch nach einer eklatanten Inspiration die Ausführung des Werkes sich noch um Jahre hinauszog. Demnach läßt sich zunächst ganz allgemein feststellen, daß die Inspiration ein sehr unzuverlässiger Gast ist, daß auch hochbedeutende Geister

Digitized by Google

jahrelang vergebens auf ihr Kommen gewartet haben. Goethe z. B. hat Jahre völliger Sterilität gehabt. Solche Jahre können den Künstler zur Verzweiflung bringen, und es ist ein großes Glück, wenn sie die Kraft und die äußere Möglichkeit haben, in solchen Perioden die Muse nicht vergewaltigen zu wollen. Bei manchen Künstlern dagegen tritt der Schaffensrausch wie eine plötzliche Krankheit ein, der sie für einige Zeit ganz in Bann schlägt, so daß sie wie im Fieber produzieren, nach Abebben der Hochflut des Gefühls jedoch sich ganz untätig verhalten. Ein interessantes Beispiel dafür ist Hugo Wolf. Die Briefe aus der Zeit der Entstehung der Mörikelieder z. B. lassen uns den Schaffensrausch des Künstlers kennen lernen. In der Zeit vom 16. Februar bis zum 18. Mai 1888 komponierte er 43 Mörikelieder und erst einige Monate später die übrigen zehn, die den Band abrunden. Ebenso sind die Lieder des spanischen wie des italienischen Liederbuchs zumeist in ganz rascher Aufeinanderfolge entstanden nach längeren Zeiten der Ruhe.

Auch die Tageszeiten sind nicht ohne Einfluß. Dabei spielen natürlich Umstände mit, die an sich mit dem Kreisen der Uhr nichts zu tun haben. Daß am Morgen das Gehirn am ausgeruhtesten ist, liegt nicht am Morgen, sondern an der Gewohnheit, nachts zu schlafen. Daß viele Künstler diese Gewohnheit nicht teilen, ist aber ebenfalls bekannt. Sie bevorzugen die Nacht wegen der größeren Ruhe, vielleicht aber, weil sie auch sonst phantasieanregend ist. Es ist schwer zu sagen, warum der Abend und die Nacht diese Wirkung aufs Gehirn haben: daß es der Fall ist, dürfte jedenfalls für viele Menschen gelten. Von Kräpelin und seinen Schülern ist vor allem der Einfluß der Ermüdung auf die Phantasie festgestellt worden. Danach wäre nicht das ausgeruhte Gehirn, sondern das infolge von Ermüdung reizbar gewordene Gehirn erst imstande zu schöpferischer Tätigkeit. Stadelmann, der diese Anschauung vertritt, verweist auf Parallelen aus dem Alltagsleben. „Man kann bei Kindern diesen Vorgang beobachten, die über die gewohnte Zeit hinaus abends wach bleiben, statt zu schlafen; sie werden geistig und körperlich lebhafter und agiler; ihren leuchtenden Augen sieht man das gesteigerte Innenleben an.

Digitized by Google

Wenn uns der Tag schon etwas verbraucht hat, stellt sich manchmal abends eine größere geistige Lebendigkeit ein. Der Erwachsene wird ebenso von einer größeren Lebhaftigkeit; seine Sinne werden schärfer in der Aufnahme, d. h. sie werden schwächer und deshalb reagieren sie feiner auf Reize, auf die Ereignisse. Auch das Gehirn reagiert feiner; aber nicht, weil es kräftiger, sondern weil es schwächer geworden ist. Die gesteigerte Reizbarkeit, die von der Ermüdung ausgeht, macht die Phantasie regsamer, steigert die Gefühle und Stimmungen und gibt starke Impulse zum Handeln. Es mischen sich Bilder der Gegenwart mit denen der Vergangenheit, die Gedanken folgen rascher aufeinander, die Gefühle werden zu Affekten, die Stimmung wird Begeisterung, die Impulse werden Rede- oder Tatendrang. Bei noch höheren Graden ist dann nur noch Phantasie Beraterin des Menschen; Enthusiasmus eifert zu den eigenartigen Handlungen an."[1]) Die geniale Hirnanlage hätte nach dieser Anschauung die Neigung, leichter zu ermüden und namentlich das erste Stadium der Ermüdung, die gesteigerte Reizbarkeit, hervorzubringen.

8. INSPIRATION IM AUSSERKÜNSTLERISCHEN, SCHÖPFERISCHEN VERHALTEN

Blicken wir von hier aus zurück, so ergibt in der Gesamtheit das Gefundene ein leidlich klares Bild, insofern von den verschiedensten Kunstzweigen und von den verschiedensten Individualitäten doch eine Reihe von Tatsachen berichtet werden, die sich zusammenfügen und eine einigermaßen einheitliche Kennzeichnung des Inspirationszustandes ermöglichen. Danach stellt er sich auf jeden Fall für das Bewußtsein des Schaffenden als ein deutlich aus dem übrigen Erleben heraustretender Zustand dar, während einer objektiven Analyse sich diese Besonderheit als weit geringer erweist.

Das führt uns zu der Frage, ob denn etwa, nachdem wir ein besonderes seelisches Organ des künstlerischen Schaffens nicht aufzuzeigen vermochten, diese Inspirationszustände nicht

1) Stadelmann: Psychopathologie und Kunst. 1908. S. 15.

Digitized by Google

eine seelische Konstellation darstellen, die wesentlich, nicht nur gradweise von allem normalen Seelenleben abweicht. Anders formuliert würde das heißen: kommen Inspirationszustände, wenn auch in geringerem Grade, im außerkünstlerischen Seelenleben vor?

Ich beantworte diese Frage dahin, daß sowohl im außerkünstlerischen, schöpferischen Verhalten von übernormalen Ausmaßen, vor allem in Religion und Wissenschaft, uns der kunstschöpferischen Inspiration ganz analoge Zustände begegnen, als auch zweitens, daß solche Erlebnisse selbst im durchschnittlichen Bewußtsein nicht ganz fehlen.

Schöpferische Zustände, in noch viel stärkerem Grade als „Inspiration", als Eingebung durch eine höhere Macht erlebt, kommen vor allem im religiösen Leben vor. Man bezeichnet sie als „Offenbarungszustände", und sie sind zahlreich geschildert worden in den heiligen Büchern fast aller Glaubensformen. Diese Offenbarungszustände weichen zwar untereinander durch ihren bald mehr sinnhaft-halluzinatorischen, bald mehr imaginativ-visionären, bald mehr motorisch-zwanghaften, bald mehr ekstatisch-emotionalen oder sonstwie besonderen Charakter ab, es ist ihnen jedoch fast allen gemeinsam, was wir auch im Kunstschaffen fanden: die Plötzlichkeit, die besondere Gefühlswirkung, die Unpersönlichkeit.

Ich stelle nur einige charakteristische Proben hierher, die diese Züge kennzeichnen:

So heißt es in den Offenbarungen der Gnostiker, von der Erscheinung des Gottes Poimandres: „Als ich einst über das Wesen der Dinge nachdachte und meine Vorstellungskraft mächtig in die Höhe gehoben wurde, da meine körperlichen Wahrnehmungen ähnlich wie bei denen, die infolge der Sättigung mit Nahrung oder der Ermüdung des Körpers in Schlaf befangen sind, in Banden lagen, schien es mir, als ob ein Riese, der ein unüberbrückbares Körpermaß besäße, meinen Namen riefe und zu mir spräche. . . ."

Oder Jakob Böhme erzählt von sich selbst: „Was aber für ein Triumphieren in dem Geiste sei, kann ich nicht schreiben noch reden, es läßt sich auch mit nichts vergleichen, als nur

Digitized by Google

mit dem, wo mitten im Tod das Leben geboren wird, und es vergleicht sich der Auferstehung von den Toten."[1])

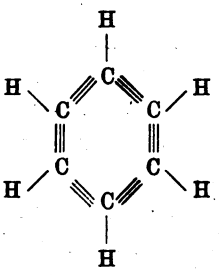
Aber selbst die scheinbar so erdgebundenen, festesten Anschluß an die Wirklichkeit suchenden Entdeckungen der Wissenschaft kommen vielfach auf eine der künstlerischen Inspiration nahe verwandte Weise zustande. Das gilt zunächst von den Philosophen, deren Schaffen ja dem künstlerischen Schauen in mancher Hinsicht verwandt ist, und von denen wir Nietzsche bereits oben bei den Künstlern behandelten. Aber auch solche Denker, die, wie Eduard von Hartmann, weit stärkeren Anschluß an die exakten Wissenschaften suchen, sind davon überzeugt und bekennen es von sich selbst, daß die tiefsten philosophischen Eingebungen durch einen „mystischen Luftsprung" gewonnen würden. Und Schopenhauer schreibt von sich: „Ich begreife das Entstehen des Werkes nicht, wie die Mutter nicht das des Kindes im eigenen Leibe begreift."

Aber auch bei Vertretern ganz exakter Wissenschaften finden sich Selbstzeugnisse, die die Charakteristiken der Inspiration ganz deutlich aufweisen. So berichtet Du Bois-Reymond von sich: „Ich habe in meinem Leben einige gute Eindrücke gehabt und mich manchmal dabei beobachtet. Sie kamen völlig unwillkürlich, ohne daß ich einmal an die Dinge dachte." Ebenso wird von Gauß, dem Mathematiker, die Äußerung erzählt: „Die Resultate habe ich alle schon; ich muß nun sehen, wie ich dazu gekommen bin", was ebenfalls auf ein ganz intuitives Erkennen hinweist. Oft wird auch die Tischrede angeführt, die Helmholtz bei der Feier seines siebzigsten Geburtstages hielt und worin er die Art seiner Produktion schildert: „Wer will solche Geistesblitze zählen und wägen, wer den geheimen Wegen der Vorstellungsverknüpfung nachgehen, dessen ‚was von Menschen nicht gewußt oder nicht bedacht, durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht' ... Ich muß sagen, als Arbeitsfeld sind mir die Gebiete, wo man sich nicht auf günstige Zufälle und Einfälle zu verlassen braucht, immer angenehmer gewesen. Da ich aber ziemlich oft in die unbehagliche Lage komme, auf günstige Einfälle har-

1) Weitere Beispiele in meiner „Psychologie der Religion". 1920.

Digitized by Google

ren zu müssen, habe ich darüber, wann und wie sie mir kamen, einige Erfahrungen gewonnen, die vielleicht anderen noch nützlich werden können. Sie schleichen oft ganz still in den Gedankenkreis ein, ohne daß man gleich von Anfang an ihre Bedeutung erkennt; dann hilft später zuweilen uns noch ein zufälliger Umstand zu erkennen, wann und unter welchen Umständen sie gekommen sind; sonst sind sie da, ohne daß man weiß, woher. In anderen Fällen aber treten sie plötzlich ein, ohne Anstrengung, wie eine Inspiration." — Und vielleicht noch deutlicher tritt der intuitive Charakter des schöpferischen Denkens heraus in folgendem Bericht über die Aufstellung der Benzolformel C^6H^6, eine der bedeutsamsten theoretischen Funde der neueren Chemie, durch den Forscher Kekulé von Stradonitz. Tagelang hatte er vergeblich darüber nachgegrübelt, wie wohl die Struktur des Benzolkörpers beschaffen sein könne, da die obige Formel mit der Vierwertigkeit des Kohlenstoffatoms und der Einwertigkeit des Wasserstoffatoms durchaus nicht in Einklang zu bringen war. Da nun passierte es ihm, wie er selbst erzählt, daß er eines Tages, als er auf dem Verdeck eines Omnibus fuhr, unter den mannigfachen Gestalten und geometrischen Gebilden, die vor seinem unausgesetzt arbeitenden Geiste auf und abwirbelten, plötzlich eine Schlange erblickte, die sich in den Schwanz biß — die geniale Inspiration war da; der Benzolring und mit ihm des Rätsels Lösung war gefunden:



Digitized by Google

9. INSPIRATIONSÄHNLICHE ZUSTÄNDE BEIM DURCHSCHNITTSMENSCHEN

Immerhin wird man jedoch bei den großen Religiösen, Forschern, Philosophen eine, wenn auch nicht spezifisch künstlerische, so doch übernormale Veranlagung annehmen müssen. Eine andere Frage jedoch ist die, ob sich auch im ganz durchschnittlichen Seelenleben Zustände finden, die der Inspiration entsprechen.

Ich glaube auch diese Frage bejahen zu dürfen, wenigstens insoweit, als die Bewußtseinskurve bei jedem Menschen Tiefen und Höhen aufweist, Höhen, für die eine ganze Reihe der aufgezeigten Charakteristika des schöpferischen Zustandes gelten. Wohl jeder Mensch kennt solche plötzlichen Momente der Erhebung, wo ihn gleichsam ein Gefühlsblitz durchzuckt, von dem er nicht weiß, woher er kam, und der doch die ganze seelische Landschaft in ungeahnte Fernen zu erhellen scheint. Erinnerungen werden wach, die längst vergessen sind, Perspektiven scheinen sich aufzutun, die nie bemerkt waren, Unmögliches scheint möglich zu sein, ja ganz bestimmte Antworten auf bisher ungelöste Probleme tauchen auf. Wenn diese glücklichen Momente bei den meisten Menschen ungenutzt vorübergehen, so liegt es teils darin, daß die Vorbereitung fehlte, der angesammelte Holzstoß (mit Goethe zu reden), den der Funke zünden kann, oder auch die technische Fähigkeit, diesen Einfällen Gestalt zu leihen. Und das sind Zustände, die nicht etwa vereinzelt auftreten. Nein, die meisten Menschen, die überhaupt nur eine Spur von Selbstbeobachtung üben, können sich ohne weiteres einer ganzen Fülle von solchen Erlebnissen entsinnen. Sehr oft werden diese auch religiös ausgedeutet. Aber es ist mir aufgefallen, daß fast alle Leute, wenn ich nur je im Gespräch an derartige Dinge rührte, mich sofort verstanden, was natürlich beweist, daß sie Ähnliches aus eigener Erfahrung kannten. Denn einem Menschen, der ein Gefühl, eine Stimmung niemals selbst erlebt hat, kann man es natürlich nicht beschreiben, während andernfalls ein Wort genügt, um diese Stimmung verständlich zu machen. Die meisten wußten sich ohne weiteres einer Reihe von ganz bestimmten, dahin gehörigen Erlebnissen zu entsinnen.

Digitized by Google

Indessen ist das nicht von mir allein am Durchschnittsmenschen beobachtet worden. Ein feines Buch von L. Feilberg, „Zur Kultur der Seele“[1]), kommt mir dabei zu Hilfe. Dieser dänische Autor hat, wenn auch von ganz anderen Interessen geleitet als ich, eine reiche Fülle exakter Selbstbeobachtungen zusammengetragen, die alle solche Zustände zum Objekte hatten. Ich entnehme diesem Autor einige Beispiele:

„Auf einer Wanderung an der Küste entlang war ich an Hellebäk vorbeigekommen und ging auf den an den Strand emporgespülten, für einen müden Wanderer so einladenden, festgelagerten Sandmassen, wo kristallreine Wellen den Sand mit langen Zungen belecken, die sich nach der Brechung am Gestade lautlos die glatte Fläche hinaufschieben mit berstenden Schaumfarben, mit Quallen und Tangblättern voll frischen Seegeruchs. Wie können derartige neue Verhältnisse so weckend auf einen wirken! Wieder ist da diese milde Zitterung, durch die man aufgerüttelt wird, so wie wenn ein Vogel seine Federn pudert. Es ist etwas Geistbefreiendes, Gedankengebärendes an einer solchen Stimmung. Es ist, als weitete sich der Horizont und man bekäme einen Überblick über so vieles. Man sieht ein, wie man sonst die Tage verträumt hat, ohne die Zeit zu benutzen, man entwirft allerlei Pläne darüber, was getan werden soll, wenn man wieder in die Stadt kommt, sobald man von den weckenden Verhältnissen weg ist, die dazu beigetragen haben, sie ins Leben zu rufen. Eine gewisse Gedankenjungfräulichkeit, eine besonders reiche Feinheit in der Seele zeugt hier von Möglichkeitswert.“[2]) Möglichkeitswert aber nennt Feilberg eben jene obenbeschriebenen Gefühlsblitze beim gewöhnlichen Menschen.

Ein weiteres Beispiel: „Man hat gesessen und gelesen und macht eine kleine Pause, die dazu verwendet wird, die Pfeife in Ordnung zu bringen, zum Fenster auf den Wall hinauszusehen, wo die Krähen sich um das kleine Mädchen scharen, das ihnen jeden Morgen Brot bringt. Ein solcher Augenblick ist ein „Zwischenaugenblick“. Man ist noch halb beim Buche und ist doch wieder nicht beim Buche; man sieht hinaus auf

1) Jena 1906. Aus dem Dänischen.
2) ebda S. 37.

Digitized by Google

den Wall und ist doch in Gedanken durchaus nicht auf dem Wall. Man befindet sich in einem eigentümlichen umschwingenden halbaufgelösten Zustand ohne Plan oder Ordnung. Solche Augenblicke gehören zu den besten der Seele. Es gibt nichts, wobei die Gedanken besser gedeihen, als bei diesem ohne Leitung sein. Stimmungen und Einfälle, feineres und schärferes Verständnis dessen, was man soeben gelesen hat, tauchen in diesen Minuten auf. Der Möglichkeitswert ist in erkennbarer Weise vermehrt worden." Ähnliche Beispiele finden sich noch über ein Schock bei Feilberg.

Ich erwähne noch folgende Fälle. Jemand berichtet von sich, daß er allmorgendlich auf dem Wege zu seinem Berufe, beim Heraustreten aus einer schmalen Gasse in freies Feld, oft durchzuckt werde wie von einem erleuchtenden Gefühlsblitz, der ihm die ganze Welt reicher und weiter vorkommen lasse, und ihm oft Probleme, über die er lange gegrübelt, plötzlich lösbar erscheinen ließe.

Ein anderer berichtet: Ich sitze gern in der Nähe der Isar, wo ihr Rauschen mich gleichsam einlullt. Dort werde ich wie von einem Banne gelöst, ich fühle mich frei, glücklich, zufrieden. Alles Schwierige scheint mir lösbar und mir strömen Einfälle aller Art aus blauer Luft zu, über die ich selbst oft verwundert bin. Freilich sind sie später oft kaum mehr zu greifen, aber dieses Erlebnis, das einen ganz eignen Reiz hat, kehrt — wenn auch nicht ausnahmslos — wieder, wenn ich mich auf jene Bank niederlasse.

Was alle die hier beschriebenen Zustände charakterisiert, ist eine gewisse Plötzlichkeit, eine eigentümliche Gefühlsfärbung und das Zurücktreten des gewöhnlichen Ichbewußtseins, vor allem des Aktivitätsgefühls, kurz also dasselbe, was wir, wenn auch in gesteigerter Form, beim künstlerischen Inspirationszustand fanden.

Freilich wird man einwenden, gerade das Wesentliche, das schöpferische Ergebnis fehle dabei. Gewiß ist das nicht immer da, obwohl auch dem Durchschnittsmenschen in solchen Augenblicken oft überraschende Einfälle, allerlei neue Ideen und Perspektiven aufblitzen, die nur darum nicht so beachtet werden, weil sie sich nicht in so objektiver Gestalt auskristalli-

Digitized by Google

sieren wie beim Schöpfer. Im übrigen sind ja selbst dessen Inspirationszustände nicht immer objektiv schöpferisch, sondern auch bei ihm verpuffen sie oft wirkungslos.

Das aber liegt dann in der Regel daran, daß die Vorbereitung noch nicht weit genug gediehen oder überhaupt nicht vorhanden war, und gerade das unterscheidet die „Inspirationszustände" des normalen Menschen von denen des Künstlers. Während dessen Geist stets erfüllt ist von einem oder vielen Problemen und Einstellungen, von Keimen künftiger Werke, ist das beim Durchschnittsmenschen nicht der Fall. Deshalb bleiben hier die gleichen Zustände unfruchtbar, die dort üppigste Triebe emporschießen lassen: Beim Nichtkünstler fällt der warme Mairegen, wenn wir den erhöhten Gemütszustand der Inspiration dem vergleichen dürfen, auf ödes Land, beim Künstler auf ein wohlbestelltes Beet. Auch sind bei ihm, infolge der vorausgesetzten gesteigerten Erlebnisfähigkeit, die Inspirationszustände weit intensiver als beim Nichtkünstler, bei dem außerdem — selbst wenn ihm fruchtbare Ideen aufgehen — die Möglichkeit fehlt, sie in ein Werk überzuführen. Prinzipiell jedoch fehlen auch beim Nichtkünstler inspirationsverwandte Zustände keineswegs.

10. VERSUCH EINER PSYCHOLOGISCHEN DEUTUNG DES INSPIRATIONSERLEBENS

Ich habe zunächst unter einigen Hauptgesichtspunkten das Material an Selbstzeugnissen, das uns eine Kenntnis der schöpferischen Zustände vermittelt, zu ordnen gesucht und dabei die Hauptkennzeichen der Plötzlichkeit, des besonderen Gemütszustands und der Unpersönlichkeit herausgehoben. Was sich an äußeren Umständen, die dem Schaffenszustand günstig zu sein scheinen, feststellen läßt, deutet alles in gleiche Richtung, da es meist solcher Art ist, daß es jene Erscheinungen irgendwie begünstigt. Die weitere Feststellung, daß wir auch im außerkünstlerischen schöpferischen Verhalten, ebenso aber auch im normalen Seelenleben Zustände finden, die der Inspiration zum mindesten sehr ähnlich sind, gestattet uns nunmehr, den Versuch einer psychologischen Deutung jener Zu-

Digitized by Google

stände, einer Zusammenfassung der scheinbar rätselhaften Erscheinungen zu wagen.

Und zwar müssen wir, um die Inspiration zu verstehen, hinter die Inspiration selbst zurückgehen, auf das, was wir oben die „Vorbereitung" nannten. Denn das ergab vor allem die Kennzeichnung der scheinbaren „Plötzlichkeit" der Inspiration, daß diese nicht im absoluten Sinne zu verstehen ist, sondern daß es sich in fast allen Fällen um den Durchbruch von seelischen Prozessen handelt, die schon lange unbewußt oder auch bewußt angebahnt waren. Ja, wir können sagen, daß das, was die emotionale Gefühlswallung schöpferisch werden läßt, schon vorher gegeben sein muß, falls diese nicht ein stumpfes Wetterleuchten bleiben, sondern ein zündender Blitz werden soll. Diese Vorbereitung ist in der Regel nicht bloß eine Materialsammlung, sondern umschließt sozusagen bereits die Form, in die sich das im Moment der Inspiration in Schmelzbarkeit übergehende Material ergießt. Es ist für die Psychologie alles Denkens sehr wesentlich, daß der Lösung eine möglichst scharfe Problemstellung vorausgeht, ja in der Regel trägt die richtige Problemstellung bereits die Lösung in sich, potentiell, wie Aristoteles sagen würde. Das gleiche gilt für das Kunstschaffen: es ist eine seelische Einstellung gegeben, die sozusagen den Keim des fertigen Werkes, wenn auch ganz unentwickelt, in sich trägt, die, obwohl zunächst im Bewußtsein nur als ein Negatives, eine Lücke, eine Leere erscheinend, doch weit mehr ist als etwas Negatives oder eine Lücke, vielmehr sehr positiv gerichtet ist. Wenn diese „Einstellung" zuweilen als „Idee" gekennzeichnet wird, so gibt man damit dem Erlebnis eine viel zu intellektualistische Färbung: besser wäre sie als ein Schema zu kennzeichnen, das nach einem Inhalt sucht, einer chemischen Lösung zu vergleichen, die die Kristallform bereits in sich trägt, einer Eizelle, die des befruchtenden Samens harrt. Alle Vergleiche sind natürlich unzureichend, sie können höchstens das eine klarmachen, daß es eben eine seelische Bestimmtheit gibt, die fürs Bewußtsein noch als unbestimmt erscheint, die aber doch die Richtung auf Erfüllung bereits enthällt. Es handelt sich um ein Einheitsprinzip, das der Vielheit noch nicht Herr geworden ist, aber

Digitized by Google

doch bereits als Tendenz in der Seele besteht, und das bewußt und unbewußt bereits vor dem Inspirationszustand wirksam ist.

Wir berühren damit zugleich das Problem des „Unbewußten", auf dessen speziellere Problematik später noch zurückzukommen sein wird. Hier sei nur bemerkt, daß dieser Begriff in Wahrheit ein Sammelbecken für sehr verschiedene Tatbestände ist. Es handelt sich dabei keineswegs stets um radikal Unbewußtes, sondern es handelt sich auch um „unbemerkte" Seelenzustände, die nicht in leitende Zusammenhänge eingehen, um „nichtzielbewußte" Erlebnisse, deren Zielstrebigkeit nur dem Erlebenden nicht klar ist, die aber doch im Bewußtsein auftreten; dazu gehören jedoch auch Gedanken und Vorstellungen, die im klaren Bewußtseinsfelde verlaufen, ohne daß sie jedoch organisiert wären.

Hinter alledem aber steht die „Einstellung", jene seelische Gerichtetheit, die beim Künstler zugleich Ausdrucks- und Gestaltungswollen ist, die nur noch nicht den Weg ins Freie gefunden hat, die sich regt wie der Keim, der die umschließende Hülle zu sprengen sucht, mannigfach tastet und an ihren Einengungen rüttelt, bis dann der Durchbruch ganz plötzlich, wenn auch nicht unvorbereitet, erfolgt.

Es bleibt also dabei, das Schöpferische der Inspiration ist in der Regel vor dem eigentlichen Inspirationszustand in dieser spezifischen Einstellung bereits angebahnt. Der Inspirationszustand ist nur der Augenblick der Befreiung, obwohl es denkbar ist, daß sich auch die spezifische Einstellung im Augenblick des Inspirationszustandes bildet.

Damit der Durchbruch der Keimkräfte jedoch möglich wird, ist eine starke Gefühlssteigerung außerordentlich günstig. Denn jedes starke Affekterlebnis lockert sozusagen die gewöhnlichen Vorstellungs- und Gedankenzusammenhänge auf. Es rüttelt gleichsam die noch ungeformten seelischen Elemente durcheinander, wie der Chemiker in seinem Reagenzglas durch Schütteln den Prozeß der Verbindung beschleunigen kann, es gibt, wie ich oben sagte, erst die nötige Erwärmung, in der das Starre in Fluß gerät. Die Herkunft dieser Gemütserwärmung kann verschieden sein: sie kann durch rein innere Konstellationen eintreten, sie kann durch äußere Umstände (Er-

Digitized by Google

lebnisse, Kunsteinflüsse, Toxine) angeregt werden, sie kann sich vielleicht auch im Verlaufe des Durchbruchs selbst entwickeln, wie die Aussicht auf Befreiung die Kräfte eines am Ausbrechen arbeitenden Gefangenen vervielfachen kann. Diese Gefühlssteigerung ist in den seltensten Fällen selbst richtunggebend, sondern nur das Bewußtsein des Freiwerdens seelischer Energien. Es kann jedoch beim schöpferischen Künstler das Gefühl zugleich die Einstellung wie den Antrieb liefern.

Jedenfalls aber ist ein starkes Gefühlserleben der Kern des subjektiven Inspirationsbewußtseins. Natürlich ist nicht jedes Gefühl schöpferisch, vor allem dann nicht, wenn es sich auf reale Gegenstände der Außenwelt und praktische Stellungnahmen dazu richtet. Wir sahen bereits oben, daß das Gefühl schöpferisch gerade dann wird, wenn es sich „staut", wenn die objektive Bezogenheit fehlt, wenn es sich diese erst schaffen muß. Das aber vermag es nur dadurch, daß es den alten geistigen Bestand erschüttert, gefestigte Assoziationsbahnen zerreißt, überlieferte Gedankenketten sprengt und in diesem Wirbel sich ein Neues zusammenbrauen läßt. Daß dabei kein Chaos herauskommt, ist aber nur möglich, wenn bereits eine „Einstellung" im obenbeschriebenen Sinne vorhanden war.

Das dem Laien merkwürdigste Phänomen des ganzen Inspirationszustandes jedoch ist der Unpersönlichkeitscharakter, das obengeschilderte Bewußtsein des Subjekts, daß nicht es selbst, sondern eine unpersönliche Macht durch es hindurch und in ihm die schöpferische Intuitionzustände bringe. Dieses Unpersönlichkeitsbewußtsein ist jedoch keine letzte psychologische Einheit und läßt sich weiter analysieren. Und zwar sind darin enthalten: erstens eine Alteration des durchschnittlichen Gemeingefühls, zweitens die Ausschaltung des Aktivitätsbewußtseins und drittens das Auftreten von Inhalten im eigenen Bewußtsein, die als neu und unerhört bewertet werden.

Der erste Tatbestand, die Alteration des normalen Ichbewußtseins knüpft an das an, was wir oben dargelegt haben, daß der Gemütszustand in der Inspiration stark affiziert werde. Jede Wandlung des Gefühlslebens schließt auch eine Wandlung des Ichbewußtseins ein, das ja im wesentlichen auf Ge-

Digitized by Google

fühlen basiert ist.[1]) Ist nun die Gefühlsalteration sehr stark, so „fühlen wir uns außer uns", wir sind „nicht mehr wir selbst", wir scheinen in fremdem Bann zu stehen, und wie die geläufigen Ausdrücke alle lauten, die schon die Volksseelenkunde für solche Zustände hat. Ziehen wir gar hypnotische, pathologische Beobachtungen heran, so erhalten wir noch viel grellere Fälle der Depersonalisation, der Ekstase (= Heraustreten aus dem Ich) der Zwangshaftigkeit usw. Jedenfalls scheint jeder Rausch den Bannkreis des Ich zu erweitern und zu sprengen, scheint uns über uns selbst hinauszuheben, er gibt uns, indem er das gewöhnliche Persönlichkeitsbewußtsein aufhebt, das Gefühl, etwas Unpersönliches, ja Überpersönliches wirke in uns. Das hat zu dem Mythus göttlichen Einflusses im Wein-, Soma-, Haschischrausch und entsprechenden mythischen Personifikationen geführt, und dem analog ist auch das Bewußtsein im Schaffensrausch, unter dem Einfluß einer überpersönlichen Macht, die seelisch wiederum einen, allerdings ichfremden Persönlichkeitscharakter (z. B. als Muse) erhalten kann.

Dieser Charakter des Un- oder Überpersönlichen wird weiter dadurch spezifiziert, daß in diesem Schaffensrausch das gewöhnliche Aktivitätsbewußtsein, wenn auch nicht ganz, so doch stark reduziert ist, so daß das Ich das Bewußtsein hat, es sei „leidend", „empfangend", „passiv". Nun wissen wir aus der Willenspsychologie, daß beim zielbewußten Denken der Aktivitätscharakter zum größten Teil nicht etwa in dem Vorstellungs- und Gedankenablauf selbst, sondern in der begleitenden Denkmimik zu suchen ist. Erst durch das Zusammenspiel und das Hin und Her von Antrieben und Hemmungen, kommt das Bewußtsein zustande, das Ich verhalte sich aktiv. Nun fallen, wie wir zeigten, im Schaffensrausch gerade die gewöhnlichen Hemmungen aus, infolge der Plötzlichkeit des Durchbruchs kommt auch die zielstrebige Denkmimik nicht zur Aktion, der entfesselte Bewußtseinsstrom flutet ungebändigt dahin, und gerade das gibt dem Subjekt das Gefühl, ganz untätig zu sein, alles wie aus dunklen Tiefen zu empfangen.

Man hat das bei der Inspiration, wo das alles gleichsam in bengalischer Beleuchtung vor sich geht, stark hervorgehoben

1) Vgl. K. Oesterreich: Die Phänomenologie des Ichs. 1911.

Digitized by Google

und nur das eine dabei übersehen, daß es ja im Grunde dasselbe ist, wie in unserem Alltagsdenken, daß wir auch da nicht überall die aktiven Täter unserer Gedanken sind, sondern daß „es" in uns denkt (wie Lichtenberg sagt), daß auch da unsre besten Einfälle oft blitzartig, ohne eignes Tun ins Bewußtsein treten. Es ist ein Irrtum, zu glauben, im Alltagsdenken verhielte sich das Ich (an sich ein schwer zu fassender Begriff) verursachend bei allen Denkvorgängen. In Wahrheit verlaufen diese ganz unberechenbar, und das Ich betätigt sich höchstens hemmend und eindämmend. Sehr schön charakterisiert das Goethe in einem Verschen, das sicher nicht bloß das Denken genialer Naturen meint:

Das gerade ist das recht Gleis
daß man nicht weiß,
wie man denkt,
wenn man denkt.
Alles ist als wie geschenkt.

Der Charakter des Un- bzw. Überpersönlichen, ebenso wie der des „empfangenden Verhaltens" wird aber noch verstärkt durch das Gefühl des Neuartigen, Unerhörten, das die auftretenden Inhalte begleitet. Es handelt sich auch hierbei zunächst um ein subjektives Gefühl, das keineswegs immer objektiv berechtigt ist. Oft hat man im Traume das Bewußtsein, ein wundervolles Gedicht geschaffen zu haben, und wenn man aufwacht und sich die gereimten Worte zurechtlegt, so ist es leerstes, oft sinnloses Wortgeklingel. Ebenso haben Geisteskranke oft bei banalsten Gedankengängen das subjektive Gefühl, große Neuschöpfungen erbracht zu haben. Dieses Gefühl braucht also noch kein Beweis für die Neuheit des Geleisteten zu sein, obwohl es kennzeichnend ist für den Inspirationszustand. Für uns ist nur die Frage seines Zustandekommens wichtig, da dies aus objektiven Tatbeständen nicht erklärt werden kann. Ich leite es zum Teil wenigstens auch aus dem Rauschzustand ab, der ja an sich auch die bekanntesten Erscheinungen in ein neues und unerhörtes Licht rückt, was natürlich dann, wenn lang gesuchte oder sehr überraschende Inhalte ins Bewußtsein treten, besonders in Erscheinung tritt. Die Neuartigkeit ist also nur zum Teil ein sachliches Charak-

Digitized by Google

teristikum des Geschaffenen, ist vielfach nur eine Begleiterscheinung der Gefühlsalteration.

Alles in allem nehmen wir also dem Inspirationszustand vieles von dem Nimbus, der ihn umgibt, allerdings nicht in der Absicht, seine Bedeutung herabzusetzen. Aber seine prinzipielle Unterschiedenheit von allem übrigen Geistesleben muß preisgegeben werden. Es zeichnet sich uns innerhalb des seltsamen Feuerwerks, als welches sich auf den ersten Blick ein solches Erlebnis kennzeichnet, eine bestimmte Gesetzlichkeit ab, die sich reduzieren läßt auf eine gerichtete Einstellung des Geistes, die im Zustande besonderer Gemütserregung, in der der seelische Bestand gleichsam durcheinander gerüttelt wird, ihre Erfüllung findet. Alle jene Erscheinungen aber, wie die Plötzlichkeit, die Unpersönlichkeit, die Passivität verlieren beim Zugreifen ihren mystischen Charakter, sie lassen sich vielmehr auch im gewöhnlichen Seelenleben aufzeigen. Die Inspiration ist nur dem Grade, nicht der Art nach vom normalen Seelenleben getrennt. Es wäre jedoch irrtümlich, wenn man glaubte, mit der Aufzeigung dieses typischen Ablaufs des Schaffens seien alle Geheimnisse aufgedeckt. Das Problematische des Schaffens ist vielmehr dasselbe wie das des alltäglichen Denkens, nur tritt es klarer heraus. Aber weit davon entfernt zu glauben, wir hätten durch die Aufzeigung der Analogie des Kunstschaffens mit dem Alltagsdenken alles Geheimnisvolle behoben, betonen wir im Gegenteil, daß gerade in solchen Untersuchungen das Geheimnisvolle auch des Alltagsdenkens erst hervortritt, daß man sich dadurch erst bewußt wird, wie wenig wir wissen über die innerste Gesetzlichkeit unseres alltäglichen Denkens. Wir müssen vielmehr zugeben, daß dieses ebenso unberechenbar (oder, wenn man den poetischen Ausdruck liebt), ebenso göttlich ist wie das geniale Schaffen.

Digitized by Google

VII. UNBEWUSSTES UND PATHOLOGISCHES IM KUNSTSCHAFFEN

1. DAS PROBLEM DES UNBEWUSSTEN

Von unserer Auffassung des Kunstschaffens, die es als Steigerung des normalen emotionalen Geisteslebens mit spezieller Richtung auf Ausdruck und wirkungsvolle Gestaltung ansieht und auch in den anscheinend abnormalen Inspirationszuständen nur eine Steigerung von ebenfalls im normalen Seelenleben vorkommenden Zuständen erblickt, unterscheiden sich sehr wesentlich zwei andere Anschauungen, die beide zahlreiche Anhänger gefunden haben. Die eine sieht das Kunstschaffen als etwas völlig Unbewußtes an, ja manche damit verwandte Theorien setzen es krankhaften Zuständen der Seele gleich, die andere Anschauung will im Gegensatz dazu das Kunstschaffen wie das geniale Geistesleben überhaupt, völlig ins Licht des Bewußtseins, und zwar möglichst in die Sphäre des rationalen Denkens, der klarbewußten Erkenntnis heben. Um unseren prinzipiellen Standpunkt zu kennzeichnen, sage ich vorausgreifend, daß beide Theorien einseitig sind. Wir geben der ersten zu, daß vieles im künstlerischen Schaffen gewiß unter der Schwelle des Bewußtseins verläuft, wir geben auch der zweiten zu, daß es kein Kunstschaffen ohne Erkenntnisakte gibt, aber wir betonen, daß der Schaffensvorgang weit komplexer ist, als beide Theorien es hinstellen, und daß in den aufgezeigten emotionalen Zuständen, die zu Ausdruck und Gestaltung drängen, der Kern des Erlebens zu suchen und ihm nur von dieser Seite her beizukommen ist, daß man jedoch von hier aus hinabsteigen muß in die Tiefen des unbewußten Seelenlebens und auch die pathologischen Zustände nicht übersehen darf, daß man aber andererseits auch das Rationalisierbare im Kunstschaffen untersuchen muß. Ich widme daher beiden Problemstellungen eine gesonderte Untersuchung.

Digitized by Google

Zunächst das Problem des Unbewußten im Kunstschaffen! Es ist in neuster Zeit in sehr verschiedenen Fassungen diskutiert worden und fußt vor allem auf der von uns bereits in der Analyse der Inspiration betonten Tatsache, daß bei der Plötzlichkeit und Unpersönlichkeit des Vorgangs dieser selbst dem Schaffenden in seinen einzelnen Momenten keineswegs überschaubar ist. Es widerspricht vor allem der ziemlich groben Laienmeinung, es sei die schöpferische Tätigkeit des Künstlers eine Sache des Willens wie jedes andere praktische Können, der Meinung, man könne Gedichte machen, wie man Tische zimmert, oder Symphonien schreiben, wie man Röcke näht. Im Gegensatz zu dieser banalen Auffassung will jene andere Meinung den Künstler grundsätzlich jedem Vergleich mit anderen Sterblichen entrücken und im Kunstschaffen eine von allen dem bewußten Willen unterworfenen Tätigkeiten weltenweit getrennte Äußerung der Seele sehen. Und als Lösung wird dafür in der Regel der Begriff des Unbewußten oder auch des Unterbewußten dargeboten, was freilich vielfach nur eine reine Wortlösung ist, da oft klare Begriffe fehlen. Ich versuche daher, zunächst einmal einen Überblick über die verschiedenen Fassungen dieses Begriffs und ihre Einführung in unser Problem zu geben.

Der Begriff des Unbewußten ist als solcher nur ein negativer Begriff, ein Gegensatz gegen den Begriff des Bewußten oder, wie wir besser sagen würden, des Vollbewußten, ein Begriff, der freilich auch seine Schwierigkeiten hat. Ich erwähnte bereits oben, daß die Alltagssprache den Begriff des Unbewußten auch für unbemerkte, d.h. nicht im Gedächtnis bewahrte bewußte Handlungen, etwa in Zerstreutheit begangene Versehen, anwendet. Ebenso nennt sie unbewußt vielfach auch nicht zweckbewußte Handlungen, bei denen also kein Vollbewußtsein im Sinne eines Überschauens aller Folgen einer eingeleiteten Handlung vorhanden ist. Unbewußt ist in diesem Sinne das tastende Werben eines Knaben um ein hübsches Mädchen, der sich nicht darüber klar ist, daß er durch seine täppischen Galanterien im Dienste des Sexualtriebs handelt. Daß bei vielen Handlungen der Künstler ein klares Zweckbewußtsein, vor allem im Sinne klaren Überschauens

Digitized by Google

aller Wirkungen, nicht vorhanden ist, haben wir bereits oben zugegeben, freilich ist damit das Problem nicht gelöst, denn es taucht dann die Frage nach dem richtunggebenden Agens auf, womit der Begriff des Unbewußten einen positiven Sinn bekommt. Und diesen Auffassungen, die im „Unbewußten" ein positiv wirkendes Prinzip sehen wollen, wende ich mich jetzt zu.

Auch hierin herrscht keine Einheit, und ich möchte, in Anlehnung an Eduard von Hartmann, eine dreifache Fassung des Begriffes feststellen. Erstens kann damit gemeint sein etwas relativ Unbewußtes, ein Nebenbewußtsein, wozu das Traumleben, die hypnotischen und somnambulen Zustände usw. gehören. Zweitens kann man das Unbewußte als das physiologisch Unbewußte, ein Außerbewußtsein fassen, d. h. darunter die Gehirn- und Nervenprozesse verstehen. Drittens kann das Unbewußte auch das Hinterbewußte meinen, das absolut Unbewußte, das in gewissem Sinne auch ein Überbewußtsein wäre und ein metaphysisches Weltprinzip darstellt. — Alle diese Fassungen des Begriffs des Unbewußten hat man auch für die Erklärung des Kunstschaffens herangezogen, und in dieser Hinsicht müssen wir sie hier prüfen.

2. DAS UNTERBEWUSSTE ALS TRAUM, HYPNOSE USW.

Freilich ist, auch wenn wir innerhalb der unbewußten Phänomene zunächst die unterbewußten absondern, damit noch kein ganz einheitlicher Begriff erreicht, denn unter diesen Begriff gehen nebeneinander ein die unterschwelligen psychischen Phänomene, der Traum, die Hypnose mit den ihr verwandten Erscheinungen des Mediumismus, Somnambulismus usw., die verdrängten Komplexe im Sinne der Psychoanalyse und manches andere. Es ist kein Zweifel, daß zwischen dem Kunstschaffen und allen diesen Phänomenen Beziehungen und Analogien bestehen; es gelingt jedoch nicht, es restlos so zu erklären.

Was zunächst die Sphäre der unterschwelligen psychischen Phänomene anlangt, d. h. aller derjenigen aktuellen oder residuären Reize, die nicht genügend intensiv sind, um die

Digitized by Google

Schwelle des Bewußtseins zu überschreiten, ebenso alle diejenigen Reize, die wir als Kontinua zwischen den eben merklichen Empfindungsunterschieden annehmen müssen und denen ein klares Bewußtsein nicht zuzuordnen ist, von denen wir trotzdem jedoch eine psychische Affektion ausgehend annehmen müssen, so lassen sich diese insofern für das Kunstschaffen heranziehen, als man für dies eine kontinuierliche oder, im Inspirationszustand, gelegentliche Herabsetzung der Bewußtseinsschwelle, also eine Hypersensibilität annehmen könnte. In der Tat haben ja Musiker ein äußerst fein entwickeltes Gehör, das auch dort Unterschiede wahrzunehmen gestattet, wo der Laie keine merkt; auch das „absolute" Tongehör, das ja auf impliziten Wahrnehmungen von die Klangfarbe mitbestimmenden Nebengeräuschen bei der Tonwahrnehmung beruht, weist auf eine, im Vergleich zum nichtmusikalischen Menschen bestehende dauernde Hypersensibilität hin. Desgleichen ist das Farbenempfinden vieler Maler, das gesteigerte rhythmische Gefühl oder das erweiterte Gedächtnis der Dichter usw. in gewissem Sinne als Herabsetzung der psychischen Schwelle anzusehen. Alles das mag, wie einige der von uns zitierten Selbstzeugnisse (die Nietzsches z. B.) zu beweisen scheinen, während des Inspirationszustandes besonders hervortreten, die Inspiration mag oft eine augenblickliche Herabsetzung der Bewußtseinschwelle einschließen, auf keinen Fall jedoch ist sie dadurch ausreichend erklärt. Eine Hypersensibilität kann eine Voraussetzung schöpferischer Veranlagung sein, diese selbst beruht keineswegs darin ausschließlich.

Ferner wird oft das Traumbewußtsein als Unterbewußtsein gekennzeichnet, und zweifellos verlaufen viele Träume so, daß gar keine oder nur sehr schwache Reflexe davon ins Tagesbewußtsein hinaufreichen. Nun haben wir bereits oben auf die Verwandtschaft zwischen Kunstschaffen und Traum hingewiesen und Beispiele erbracht, daß sich in der Tat im Traume öfters schöpferische Akte vollziehen. Trotzdem ist eine Zurückführung alles Schaffens auf den Traum nicht möglich. Die Ähnlichkeit beider Zustände beruht darin, daß sich Traum wie Inspiration oft gleichsam abspalten vom gewöhnlichen Tagesbewußtsein, daß das Ich des realen Lebens dabei aus-

Digitized by Google

geschaltet erscheint. Ferner treten in beiden Fällen halluzinatorische und illusionäre Erscheinungen auf. Und es geht auch nicht an, wie es zuweilen geschieht, die Träume als sinn- und zusammenhangslose Ideenflucht zu kennzeichnen, im Gegenteil, es bestehen im Traume wie im Kunstschaffen emotionale Einstellungen, die das Vorstellungsleben arrangieren, organisieren, zweckhaft leiten. Insofern kann man das Kunstschaffen als Traum kennzeichnen. Der entscheidende Unterschied liegt jedoch darin, daß im Traume die motorischen Akte gleichsam lahmgelegt sind, während sie in der Inspiration oft schon während des Erlebens selbst gesteigert sind, so daß der Dichter Worte und der Musiker Melodien zu formen oder der Maler den Stift zu handhaben vermag, auf jeden Fall aber besteht eine enge Brücke zur motorischen Auswirkung. Träume werden in der Regel sofort wieder vergessen, sie verfliegen, während bei der Inspiration nicht nur die Möglichkeit, nein, oft der Zwang besteht, sie in die Tat umzusetzen. Damit aber ist gegeben, daß die Inspirationszustände nicht in gleicher Weise wie die Träume vom vollbewußten Leben geschieden sind, gerade diese Tendenz und Befähigung zu motorischen Akten scheidet sie vom Traum und eben deshalb ist es nicht möglich, sie als „Unterbewußtsein" zu kennzeichnen, im Gegenteil, sie sind oft geradezu ein Überbewußtsein in dem Sinne, daß alle Auswirkungen des Bewußtseins, besonders die motorischen, höchst gesteigert auftreten. Daß es Zwischenerlebnisse gibt, bei denen die motorische Auswirkung erst nach einem „Erwachen" einsetzt, hebt diese Feststellungen nicht auf.

Auch zwischen jenen Formen des Unterbewußtseins, die man als Hypnose, Somnambulismus, Mediumismus oder ähnlich bezeichnet, und der Inspiration bestehen fraglos Verwandtschaften. Unter Hypnose verstehen wir eine Einengung des Bewußtseins und eine Bindung des Willens, einen Zustand erhöhter Suggerierbarkeit, der sich meist vom wachen Bewußtsein abspaltet. Besonders der Fall der Autohypnose scheint sich dem Inspirationszustande anzunähern. Ähnlichkeiten bestehen ohne Zweifel: in beiden Fällen treten Halluzinationen auf, das gewöhnliche Ichbewußtsein ist ausgeschaltet, nur fehlt in der durchschnittlichen Hypnose das ausschlaggebende Mo-

Digitized by Google

ment, das Schöpferische, und aus diesem Grunde ist es nicht möglich, die Inspiration ausreichend als Hypnose zu erklären.

Damit fällt auch der Versuch, die Inspiration als „Somnambulismus" zu verstehen. Dieser unterscheidet sich von der gewöhnlichen Hypnose dadurch, daß das Sinnesleben nicht ausgeschaltet ist, ja, daß oft Hyperästhesie besteht. Aber obwohl das in gewissem Sinne den Zustand noch näher an den der Inspiration heranrückt, fehlt doch auch hier gerade das Ausschlaggebende, das schöpferische Ergebnis.

Der in der Inspiration so oft auftretende Zustand der Unpersönlichkeit, ja das Gefühl, daß das Subjekt nur gleichsam Sprachrohr eines fremden Subjekts sei, rückt sie einer weiteren Form der Hypnose, dem Mediumismus nahe. In diesen Zuständen kommt sich das Subjekt eben als „Medium", als Mittelglied vor und redet und handelt wie unter dem Einfluß bestimmter fremder Subjekte oder auch unpersönlicher Mächte. Ein solches Bewußtsein ist auch von schaffenden Künstlern, wie wir sahen, oft genug bezeugt, doch brauchen wir dem keinerlei transsubjektive Realität zuzuschreiben, da dafür keine Anhalte vorhanden sind. Wir haben es vielmehr mit einer subjektiven Bewußtseinstäuschung zu tun, wie bisher auch alle „medialen" Erscheinungen, die der Okkultismus anführt, nicht zu jener Annahme nötigen. Ein Zwang, übernatürliche „Eingebung" im wörtlichen Sinne anzunehmen, besteht für das Kunstschaffen nirgends. Es handelt sich lediglich um eine Analogie mit den medialen Bewußtseinstäuschungen, die aber ebenfalls das Schöpferische nicht im geringsten zu erklären vermag.

3. DAS UNTERBEWUSSTE IM SINNE DER PSYCHOANALYSE

Eine besondere Betrachtung verdienen die neuerdings von der Psychoanalyse beobachteten Beeinflussungen des Seelenlebens durch unbewußte oder unterbewußte Prozesse, die sogenannten verdrängten Komplexe, die man auch zur Erklärung des künstlerischen Schaffens herangezogen hat. Leider haben einzelne Psychoanalytiker durch Übertreibung

Digitized by Google

eines sehr wertvollen Grundgedankens der Sache mehr geschadet als genützt, und so möchte ich versuchen, hier das, was an der Theorie von solchen Übertreibungen frei ist, herauszuschälen.

Unbedingt zuzugeben ist zunächst, daß in jedem Menschen durch Erziehung und Kultur eine Menge von Trieben und seelischen Inhalten unterdrückt werden, „verdrängt", wie die Psychoanalytiker sagen. Wir alle sind geboren mit Anlagen zu Handlungen und Begierden, für die in einem ethisch geordneten Gemeinwesen kein Raum ist, und die deshalb von früh auf bekämpft werden. Indessen ist diese Bekämpfung nicht so gründlich, daß jene Anlagen wie Unkraut mit allen Wurzeln ausgerottet würden, nein, sie führen im Leben der Einzelseele ein lichtscheues Dasein wie die Verbrecher in der Gesamtheit. Sie werden durch Zwang aller Art (die „Zensur") im Verborgenen gehalten, haben darum aber ihre Wirksamkeit nicht ganz eingebüßt. Sie wühlen im Verborgenen, brechen wohl auch in gelegenem Moment einmal ganz offen hervor, in der Regel jedoch schleichen sie sich in mancherlei Verkappung auf die offene Bühne des Bewußtseinslebens und stiften dort Unruhe und Verwirrung. Bei manchen Menschen rufen sie schwere Störungen hervor (nach der Lehre der Psychoanalytiker ist vor allem die Hysterie eine Folgeerscheinung verdrängter Affekte), bei allen Menschen aber beeinflussen sie die Handlungen mehr, als unsere konventionelle Sittlichkeit Wort haben will; am leichtesten wird das Vorhandensein solcher Triebe im Traumleben erkannt, wo sich die Fesseln aller Triebe lokkern. In ihren Träumen werden auch im Wachleben tadelfrei lebende Menschen oft zu schweren Verbrechern, und das läßt sehr wohl den Schluß auf im Verborgenen wirkende Triebe zu.

Nach der Annahme vieler Psychoanalytiker hätten wir im Kunstschaffen einen Weg zu sehen, die ins Unterbewußtsein verdrängten Affekte „abzureagieren" und zu „sublimieren", ja das gesamte Kunstschaffen sei nichts anderes als ein solcher Prozeß der „Abreaktion". Damit wird aber ein an sich richtiger Gedanke weit über Gebühr übertrieben. Wir können ohne Bedenken zugeben, daß in vielen, vielleicht den meisten künstlerischen Schaffensakten verdrängte Affekte sich geltend machen, wir müssen jedoch die Auffassung, alles Kunst-

Digitized by Google

schaffen sei nichts anderes als eine solche Abreaktion, entschieden zurückweisen. Unsere ganze bisherige Darlegung hat gezeigt, daß das Kunstschaffen im ganzen Menschen wurzelt, daß nicht nur das Unterbewußtsein, nein, daß auch das Bewußtseinsleben mannigfach beteiligt ist am Kunstschaffen. Es wäre lächerlich, im Farbengeschmack, in der Freude an Rhythmus und Reim, in dem Sinn für Klangharmonien, auch im Genuß körperlicher Darstellungen oder bewegter Geschehnisse überall verkappte Instinkte, womöglich kriminellster Sorte, zu erblicken. Nach der Darstellung mancher Psychoanalytiker soll sich überall dort, wo ein Künstler ein schönes Bild seiner Mutter darstellt oder in dichterischer Gestaltung Mutterliebe preist, ein fürchterlicher Inzestwunsch, der „Ödipuskomplex", verbergen; wenn ein Bildhauer schöne Knabengestalten formt oder ein Poet eine schwärmerische Jünglingsfreundschaft feiert, so wittert der Psychoanalytiker dahinter gleich Homosexualität in gefährlichsten Formen; jede Darstellung einer Prügelei verrät masochistische oder sadistische Veranlagung und vieles mehr. Beim Lesen solcher Analysen bekommt man den Eindruck, als würde alles geistige Leben nur von grauenhaften untermenschlichen Begierden geleitet, als seien alle Vorstellungen und Willensregungen des Bewußtseins tote Puppen, hinter denen ungeheuerliche Instinkte die Drähte zögen. Alle Reinheit erscheint als pervertierte Geilheit, alle Güte als mühsam verkappte Gemeinheit.

Für den, der mit Kritik zu lesen weiß, sind die Darstellungen solcher Überanalytiker trotzdem nicht wertlos. Gewiß ist unser Leben so verflochten, sind alle Inhalte unseres Denkens und Wollens so mannigfach verwurzelt, daß man zu allem, auch den schmutzigsten Dingen, Beziehungen aufdecken oder doch — gewaltsam anknüpfen kann, aber damit sind sie doch noch lange nicht ausschließliche Produkte dieses Schmutzes. Die Beweisführung dieser „Forscher" erinnert oft an die Praxis der Foltergerichte: gestand die Hexe ihre Beziehungen zum Satan, dann war sie überführt, gestand sie nicht, dann war sie erst recht als schuldig erwiesen; denn dann stand eben Satan hinter ihr und trieb sie zum Leugnen an. So wird vor dem Forum der Radikalen in der Psychoanalyse jeder

Digitized by Google

Mann, der nicht irgendwie homosexuelle Neigungen eingesteht, zum Mucker, der gewaltsam ankämpft gegen diese Anlage, und wenn einer die Keuschheit preist, so tut er es nur, weil er damit seine eigenen quälenden Triebe totschlagen will. Gewiß kommt hier und da derartiges vor; es jedoch zur Regel zu machen, ist Torheit. Wenn einer von Schlangen träumt oder von Schlangen dichtet, so kann dabei gewiß eine Sexualsymbolik vorliegen, das Auftreten der Schlange kann jedoch daneben auch tausend andere, harmlose Gründe haben, die viel näher liegen. Bei manchen ihrer Vertreter ist die Psychoanalyse zu einer phantastischen Kabbalistik ausgeartet, die mit einer Scheinwissenschaftlichkeit harmlose Gemüter zu täuschen vermag.

Wir werden also mit den Psychoanalytikern zugeben können, daß das Kunstschaffen vielfach auch aus verdrängten Erlebnissen und unterbewußten Trieben Nahrung zieht, wir müssen aber bestreiten, daß diese die Hauptwurzel oder gar die einzige Wurzel bilden. Es ist eine maßlose Übertreibung, alles künstlerische Schaffen als Abreaktion und Sublimierung verdrängter Instinkte zu fassen, vor allem aber solcher verbrecherischer Art. Auch die einseitige Hervorkehrung des Sexuellen ist eine solche Übertreibung, die von einer einseitigen Einstellung und wohl auch — Veranlagung der Psychoanalytiker selbst herrührt. Gewiß ist die Sexualität viel wichtiger im gesamten Menschenleben und auch in der Kunst, als die prüde Durchschnittsgelehrsamkeit annimmt, die Hauptwurzel der Kunst ist jedoch die Sexualität nur bei einem begrenzten Typus von Künstlern, eben dem erotischen Typus. Da durch den Gründer der Psychoanalyse, Freud, der vor dem Forum seiner eigenen Forschungsmethode sicherlich als ein extrem sexueller Mensch erscheinen muß, die ganze Psychoanalyse von vornherein in diese Richtung gedrängt wurde und sich infolgedessen ähnlich veranlagte Menschen vor allem als Verfechter der psychoanalytischen Methode und auch als deren Gegenstände darboten, so hat sich ein einseitig entstelltes Bild ergeben. Es ist so, als wollte ein Richter für schwerste Kriminalfälle die ganze Menschheit nur nach den Objekten seiner Tätigkeit beurteilen: gewiß würde dann ein sehr einseitiges, für die

Digitized by Google

Gesamtheit falsches Bild herauskommen: ein solches Bild aber enthüllen uns die meisten Bücher über Psychoanalyse.

Ich habe zunächst die Übertreibungen der Psychoanalytiker zurückweisen müssen, weil gerade diese wegen ihres sensationellen Charakters über Gebühr beachtet worden sind und den wertvollen Kern der psychoanalytischen Lehre für viele verdeckt haben. Dieser aber ist ohne Zweifel vorhanden. Sehen wir ab von dem Pansexualismus, ebenso der übertriebenen Betonung von pathologischen Trieben, so können wir zunächst gern zugeben, daß verdrängte Komplexe auch im Kunstschaffen sich besonders geltend machen.

Es ist fraglos richtig, daß das Kunstschaffen (ebenso wie der Traum) die Möglichkeit gibt, auch solche Triebe, Neigungen, Affekte, die im Alltagsleben aus irgendwelchen Gründen gehemmt sind, sich auswirken zu lassen. Man braucht gewiß nicht so weit zu gehen, daß man in Shakespeare oder Dostojewski Verbrechernaturen sieht, die nur darum nicht den Gerichten verfallen wären, weil sie die Möglichkeit gehabt hätten, in der Kunst ihre Tendenzen anderweitig abzureagieren; aber man kann zugeben, daß in ihnen im Keim gewiß solche Tendenzen steckten, die unter anderen Lebensverhältnissen vielleicht wirklich zum Verbrechen hätten führen können. Es ist ohne Bedenken zuzugeben, daß die Künstler, denen wir nach unzweifelhaften Anhalten eine besonders reiche und intensive Erlebnisfähigkeit zusprachen, auch ein lebendigeres und vielseitigeres Unterbewußtsein haben als andere Menschen. Da das gesamte Triebleben bei ihnen wacher und reizbarer ist, so haben sie auch mehr zu „verdrängen" als normale Bürger, es pocht daher mehr an die vom Tagesbewußtsein verschlossenen Pforten als bei anderen Menschen. Das ist nicht bloß Vermutung, die Tagebücher und manche andere Äußerungen zahlreicher Künstler geben auch direkt Derartiges zu.

Auch unsere Lehre von der gegenständlichen Symbolik im Kunstschaffen erhält durch die Psychoanalyse wertvolle Bereicherung. Das, was wir oben als die Gegenstandsbeziehungen der Affekte und Gefühle bezeichneten, ist von der Psychoanalyse eingehend erforscht worden, und es ist dabei offenbar geworden, daß vielfach auch dort noch, wo der Laie nichts Der-

Digitized by Google

artiges vermutet, symbolhafte Beziehungen bestehen. Denn infolge der Zensur besteht das Bestreben, die Symbolbeziehungen zu gewissen verfemten Trieben und Komplexen, besonders solchen sexueller Herkunft zu verstecken, und so bildet sich eine Symbolik, die oft außerordentlich schwer zu durchschauen ist, aber doch ihren Ursprung eindringendem Forschen nicht verbergen kann.

Als Beispiel diene das gewiß oft mißbrauchte, aber sicherlich oft auch psychologisch fundierte Schlangensymbol für das männliche Geschlechtsglied. Wieweit bei der Paradiesesgeschichte die Schlange ein sexuelles Symbol war, ist natürlich nicht mit Sicherheit zu ermitteln; gewiß ist jedoch, daß sie vielfach so gedeutet wird. Und wenn Stuck in seinen bekannten Gemälden nackte Frauen mit Schlangen darstellt, ist die sexuelle Beziehung ganz offensichtlich. Vielleicht am schlagendsten aber ist der Hinweis[1]) auf Mörikes „Erstes Liebeslied eines Mädchens".

Was im Netze? Schau einmal!
Aber ich bin bange:
Greif ich einen süßen Aal?
Greif ich eine Schlange?

Lieb ist blinde
Fischerin;
sagt dem Kinde,
wo greift's hin?

Schon schnellt mir's in Händen!
Ach Jammer, o Lust!
Mit Schmiegen und Wenden
mir schlüpft's an die Brust.

Es beißt sich, o Wunder,
mir keck durch die Haut,
schießt's Herze hinunter!
O Liebe, mir graut!

Was tun, was beginnen?
Das schaurige Ding,
es schnalzet da drinnen
und legt sich im Ring.

Gift muß ich haben. —
Hier schleicht es herum,
tut wonniglich graben
und bringt mich noch um.

Sicher ist, nach der ganzen Haltung des Dichters und Pfarrers Mörike, daß er sich der Symbolik in diesen Versen nicht bewußt war, daß er nur bildhaft die Mischung von Wollust und Angst in einer erwachenden Seele zum Ausdruck gebracht hat, und doch ist gerade das Unbewußte hier das Schlagende für die fast nachtwandlerische Sicherheit, mit der schöpferische Dichterphantasie ihre Symbole findet.

Der Versuch mancher Psychoanalytiker, eine solche Symbo-

1) Vgl. C. G. Jung: Wandlungen und Symbole der Libido. 1912.

Digitized by Google

lik, besonders die Traumsymbolik, ganz zu rationalisieren, muß jedoch als durchaus übertrieben bezeichnet werden.

Nach drei Seiten hin scheint mir die Psychoanalyse für die Aufhellung des künstlerischen Schaffens von Bedeutung: erstens vermag sie, über das im Vollbewußtsein verlaufende Erleben hinaus, verdrängte Erlebnisse aufzudecken, die zu Ausdruck und Gestaltung treiben. Und zwar lehrt sie uns unter der Oberfläche des Bewußtseins jene „zensurierten" Erlebnisse erkennen, die dort sich oft so quälend, auch dem erlebenden Subjekt selbst nicht klar bewußt betätigen.

Zweitens lehrt uns die Psychoanalyse eine neue Art des Ausdrucks kennen oder wenigstens über unser bisheriges Verstehen hinaus verstehen: den symbolischen Ausdruck, und zwar in seinen besonders verzwickten und versteckten Formen. Wir lernen gegenständliche Darstellungen, deren Ausdrucksbeziehungen uns sonst ganz unverständlich geblieben wären, auf ihre emotionalen Antriebe, und zwar wiederum die verdrängten Komplexe zurückführen.

Drittens lehrt uns die Psychoanalyse auch für die Gestaltung gewisse Formen der Sublimation kennen, Veränderungen und Vergeistigungen der Symbolik der verdrängten Triebe, die sonst nicht zu erklären wäre. Gewiß kannte man, auch ehe die Psychoanalyse aufkam, bereits das Wesen, wenn auch nicht den Namen der Sublimation, in ihren Mechanismus hat erst sie uns tiefer hineinsehen gelehrt.

Somit liefert in der Tat die Psychoanalyse für alle Hauptfaktoren des geistigen Schaffens, die ich früher aufzeigte, wesentliche Beiträge. Damit aber ist keineswegs gesagt, daß sie sie restlos erklärte und daß ausschließlich verdrängte Komplexe zum anregenden Erlebnis würden und nach Ausdruck verlangten, oder daß alle Gestaltung aus der Symbolik solcher Verdrängungen zu erklären sei. Wir haben bereits der Beispiele genug erbracht, daß nicht bloß das Unterbewußtsein, daß auch das Bewußtsein in seinen mannigfachsten Formen zum Kunstschaffen treibt, ein Bewußtsein, das seinerseits auch ein Unterbewußtsein einschließt, aber nicht bloß zensuriertes und verdrängtes. Noch weniger aber geht es an, alle Gestaltungen psychoanalytisch mit Hinweis auf verdrängte Kom-

Digitized by Google

plexe erklären zu wollen, im Gegenteil, zur Erklärung der meisten ästhetischen Gestaltungen ist das Unterbewußte im psychoanalytischen Sinne nicht nur überflüssig, sondern unbrauchbar. Diese Einschränkungen aber hindern uns nicht, eine von Übertreibungen sich fernhaltende psychoanalytische Methode für eine unentbehrliche Hilfsmethode der Psychologie des Kunstschaffens anzusehen.

4. UNBEWUSSTE ZWISCHENPROZESSE IM KUNSTSCHAFFEN

In unserer psychologischen Deutung des Inspirationszustandes waren wir jedoch genötigt, nicht nur unterbewußte, sondern auch ganz unbewußte Prozesse anzunehmen, um eine Kontinuität des Seelenlebens zu gewinnen. Wir wiesen aber darauf hin, daß das nicht nur für das inspiratorische Schaffen, sondern auch für das Alltagsdenken, wenn auch in vermindertem Grade, gilt. So paradox es dem Laien scheinen mag, so muß man doch feststellen, daß der eigentliche Prozeß des Denkens unbewußt verläuft, daß nur die Ergebnisse oder gewisse Teilergebnisse an die Bewußtseinsoberfläche kommen. Schon wenn wir eine einfache Rechenaufgabe lösen, wenn wir sagen $12 \times 12 = 144$, so bleibt der eigentliche Denkakt im Unbewußten. Als bloße Assoziation oder sprachmotorische Gewöhnung ist die Lösung höchstens dann anzusehen, wenn der Ablauf völlig mechanisch verläuft, sowie jedoch überlegt und verworfen wird, spielen ganz unbewußte Synthesen hinein, die als bloße Assoziation nicht mehr zu verstehen sind.

Wir rühren damit an höchst strittige Probleme der allgemeinen Psychologie, deren Lösung an dieser Stelle auch nur zu versuchen weit über den Rahmen einer Psychologie der Kunst hinausgehen würde. Es handelt sich dabei um die Frage, ob man unbewußte Vorstellungen und Urteile als psychische Prozesse annehmen oder ob man alles Unbewußte als schlechthin physiologisch erklären will. Für uns ist nur die Feststellung wichtig, daß es in fast aller geistigen Arbeit Prozesse gibt, die nicht oder zum großen Teil nicht im Bewußtsein verlaufen, die man jedoch annehmen muß, wenn man eine Kausalität, ja überhaupt einen Zusammenhang, für das geistige Leben voraussetzt.

Digitized by Google

Für die spezielle Psychologie des Kunstschaffens muß man nur eine besonders reiche Möglichkeit solcher unbewußter Prozesse annehmen, da das Kunstschaffen besonders in der Inspiration sich dem reflektierenden Bewußtsein als sprunghaft und unberechenbar darstellt.

5. KUNSTSCHAFFEN UND PATHOLOGISCHES SEELENLEBEN

Eine Anzahl neuerer Forscher hat geglaubt, auf das Wesen des genialen Schaffens überhaupt und das der Künstler insbesondere dadurch helles Licht werfen zu können, daß sie Genie und Wahnsinn in nächste Nachbarschaft brachten, das Kunstschaffen als psychopathologische Tatsache behandelten. Besonders die Bücher von Lombroso, die mit einem ausgebreiteten, aber höchst unkritisch gesichteten Belegmaterial arbeiten, ferner die Schriften von Möbius, auch die mancher Psychoanalytiker gehören hierher.

Ist nun wirklich etwas Wesentliches gewonnen, wenn man der genialen Begabung den Makel des „Pathologischen" anheftet, zumal die meisten jener Autoren höchst unkritisch in der Verwendung des Begriffes „pathologisch" sind? Man konstruiert einen „Normalmenschen", den es in Wirklichkeit niemals gibt und kann dann, wenn man nur genügend lange stöbert, von jedem Menschen nachweisen, daß er von jener Norm abweicht. Gewiß ist ein solcher Nachweis bei Durchschnittsbürgern schwerer als bei schöpferischen Geistern; denn jene „verschlafen ihren Rausch", bei diesen dagegen stehen, wie Goethe launig von sich selber sagt, die Räusche auf dem Papier. Aber bei welchem Durchschnittsmenschen gibt es nicht — darin wird man der Psychoanalyse beistimmen müssen — irgendwelche krankhaften, abnormalen Verdrängungskomplexe? Welcher Durchschnittsmensch hat nicht in ungewöhnlicher Situation das seelische Gleichgewicht verloren? Bei welchem Durchschnittsbürger läßt sich nicht bei genügendem Material eine höchst bedenkliche Deszendenz entdecken? Das seelische Gleichgewicht, das als Norm angesetzt wird, besteht nirgends wie ein rocher de bronce, sondern gleicht überall dem einer sehr beweglichen Wage, die bald nach dieser, bald nach jener

Digitized by Google

Seite ausschlägt. Gewiß ist beim Künstler ob seiner gesteigerten Erlebnisfähigkeit die Labilität größer, die Ausschläge sind offensichtlicher. Aber ist deshalb der ganze Mensch „pathologisch"? Nein, wir können nicht, wie es z. B. die Gesetzbücher der meisten Länder tun, einen scharfen Strich zwischen den Normalen und Krankhaften ziehen. Wir müssen zugeben, daß es Zwischenstufen gibt, wie denn auch z. B. das amerikanische Recht neben der vollständig vorhandenen und vollständig mangelnden Verantwortlichkeit noch einen Zwischenzustand der verminderten Zurechnungsfähigkeit annimmt. Was aber soll man zum Kriterium machen, wenn, wie ich oben dargetan habe, sich bei jedem Menschen eine Verschiebung des Gleichgewichtes nach irgendeiner Seite nachweisen läßt? Ich möchte die biologische Behauptungsfähigkeit eines Individuums im Daseinskampf als Kennzeichen des Nichtpathologischen anführen und erst dort, wo die Störung des Gleichgewichtes die Erhaltung des Individuums gefährdet, von pathologischen Fällen reden. Mag also auch hier und da eine Über- oder Unterentwicklung einzelner Funktionen sich finden, wir dürfen sie erst dann als pathologisch ansehen, wenn sie tatsächlich die Selbsterhaltung des Individuums unmöglich machen.

Bedenken wir das, so sehen wir sofort, daß zwar sehr viele Genies in irgendeiner Hinsicht „monstra per excessum" sind, daß aber lange nicht bei allen diese Abweichungen von der Norm zur biologischen Untauglichkeit geführt haben. Im Gegenteil: unsere ganze Analyse der schöpferischen Veranlagung zeigt, daß gerade einige der Funktionen, die biologisch zu den allerwertvollsten gehören, wie reiches Gedächtnis, motorische Sicherheit und Urteilsvermögen in stärkstem Maße an der schöpferischen Tätigkeit beteiligt sind, also notwendig als intakt vorauszusetzen sind. Die Gedichte, bei deren Abfassung Hölderlin bereits wirklich krank war, unterscheiden sich denn doch sehr beträchtlich von denen seiner früheren Zeit; denn die Fähigkeit des bestimmenden Urteils geht dort allzu offensichtlich ab, wenn auch seine Phantasie noch Bilder produziert. Gewiß gibt es auch Fälle, wo zeitweilige pathologische Perioden mit lebenstüchtigen abwechseln, jedenfalls

Digitized by Google

setzt die Tatsache, daß eine wirkliche Schöpfung stattgefunden hat, voraus, daß im Augenblicke ihrer Entstehung wenigstens die wichtigsten seelischen Funktionen gut gearbeitet haben.

Die Behauptung, daß alles geniale Schaffen eine pathologische Erscheinung sei, ist jedenfalls falsch. Das jedoch schließt nicht aus, daß tatsächlich viele Künstler zeitweilig geistig erkrankt, manche auch dauernd dem Wahnsinn verfallen sind. Indessen können solche Erkrankungen durch äußere Bedingungen herbeigeführt worden sein; es bestand keinerlei Notwendigkeit, daß sie eintreten mußten. Ein besonders feiner Mechanismus zerbricht unter widrigen Umständen leichter als ein grober; deshalb braucht er von Hause aus nicht falsch konstruiert gewesen zu sein. Das aber ist die irrige Annahme jener Theorie.

Man muß überhaupt eine Unterscheidung machen zwischen einer krankhaften Veranlagung der Künstlerpersönlichkeit und einer pathologischen Auffassung des Schaffensaktes selbst. Daß die zweite Annahme, das Kunstschaffen selbst sei eine abnormale seelische Erscheinung, unrichtig ist, haben wir schon dadurch zu entkräften versucht, daß wir es als eine Gradverschiedenheit von normalen seelischen Prozessen charakterisierten, wobei in der Regel auch die Gradverschiedenheit keine pathologischen Kennzeichen aufweist, wenn das auch in extremen Fällen eintreten kann. In der Regel pflegt aber auch das Ergebnis dann derart zu sein, daß man es nicht mehr als schöpferische Leistung zu bezeichnen vermag.

Davon zu trennen ist eine partielle Störung der seelischen Struktur überhaupt, die jedoch gerade die schöpferische Tätigkeit nicht zu berühren braucht. Es kann ein Künstler etwa an Wahnvorstellungen leiden und doch daneben seine schöpferische Fähigkeit noch bewahrt haben. In solchen Fällen sind nur die zum Ausdruck drängenden Erlebnisse wahnhaft oder sonstwie pathologisch, während ihr Ausdruck und ihre Gestaltung sich ganz korrekt vollziehen.

Es läßt sich in vielen Werken nachweisen, daß die Künstler aus zeitweiligen unzweifelhaft pathologischen Zuständen fruchtbares Erlebnismaterial für ihr Schaffen gewonnen haben. Zwi-

Digitized by Google

schen der Zeit, wo eine wirkliche Störung des Gleichgewichtes noch gar nicht vorhanden war, und der Zeit, wo diese Störung dauernd und konstitutionell ist, liegt stets eine oft gar nicht abgrenzbare Epoche, wo auf kürzere Zeit, dann aber wieder verschwindend, krankhafte Erscheinungen sich geltend machen. Daß diese dann Material liefern für Produktionen in den klaren Zeiten, ist nur natürlich. So können wir uns sehr wohl vorstellen, daß Edgar A. Poe das Material zu seinen grausigen Geschichten in Stunden erlebt hat, wo der Wahnsinn schon vernehmbar an seine Türen pochte. Die Gestaltung und Verarbeitung dieser Halluzinationen und Schreckbilder setzt eine völlig klare Tätigkeit des Geistes voraus. Bei vielen Schriftstellern und Künstlern braucht es auch nie zu einer wirklichen Katastrophe gekommen zu sein, und doch kann der Anfang einer geistigen Erkrankung sehr fruchtbare, seelische Erlebnisse geliefert haben, die sich künstlerisch auswerten ließen. So lassen sich starke halluzinatorische Einschläge besonders in Werken solcher Künstler nachweisen, die dem Alkohol oder dem Haschisch ergeben waren, wie Hoffmann, Baudelaire, Poe.

Ich gebe noch einige charakteristische Selbstzeugnisse für die Materiallieferung durch abnorme Zustände: so scheint nach einer ganzen Anzahl von Zeugen der englische Maler Blake seine Gemälde halluzinatorisch vor sich gesehen zu haben. Ein Bericht besagt: „Ein Freund, auf dessen Wahrhaftigkeit ich mich durchaus verlasse, kam eines Abends zu Blake und fand ihn mit Stift und Tafel, so recht mit dem ganzen Eifer des Mannes, der weiß, daß ihm ein heikles Modell sitzt, im Begriff, an ein Porträt zu gehen. Er sah auf und zeichnete, und zeichnete und sah auf, und doch war keine Menschenseele zu sehen. ‚Stören Sie mich nicht', flüsterte er, ‚es sitzt mir einer!' — Sitzt Ihnen?' rief der Gast erstaunt. ‚Wo ist er, und was ist er? Ich sehe niemanden!' — ‚Aber ich sehe ihn!' versetzte Blake hochmütig. Hier ist er und sein Name ist Lot. Sie können von ihm in der Heiligen Schrift lesen. Er sitzt zu einem Porträt."

Daß viele der gewaltigen Traumgesichte, die in der Kunst festgehalten worden sind, auf unheimliche reale Traumphanta-

Digitized by Google

sien zurückgehen, ist ohne weiteres anzunehmen. Wir wissen jedenfalls von einer ganzen Reihe von Künstlern, die in ihren Werken uns solche Gesichte hinterlassen haben, daß sie im Leben von quälenden Träumen verfolgt wurden. So berichtet z. B. Dürer, der Schöpfer der Apokalypse, in seinem Tagebuch von einem Traum, der selbst apokalyptischen Charakter hat. So schreibt Dostojewski, der in seinem „Idioten" einen geradezu unheimlich real wirkenden Angsttraum gestaltet hat, an seinen Bruder Michel von den krankhaften Träumen, die ihn quälen.

Daß Flaubert die Visionen seines Heiligen Antonius nicht frei erfunden hat, sondern daß hier eigene pathologische Erlebnisse zugrunde liegen, müßte man aus deren ganzer Art annehmen, auch wenn wir nicht aus zahlreichen Berichten über die krankhafte Veranlagung Flauberts wüßten. So durch Taine, der erzählt: „Die Gestalten meiner Einbildungskraft" — schreibt mir der größte Hellseher unter unseren heutigen Novellisten — „affizieren mich, verfolgen mich, oder vielmehr ich bin es, der mit ihnen lebt."

Auch von E. Th. A. Hoffmann wissen wir, daß er die unheimlichen Gestalten seiner Phantasie als Realitäten erlebte. Sein Freund Hitzig berichtet von ihm: „Schauergestalten aller Art, wenn er sie schrieb, sah er wirklich um sich, und deshalb, wenn er in der Nacht arbeitete, weckte er die schon schlafende Frau, die, ihn kennend und liebend, willig das Bette verließ, sich ankleidete, mit dem Strickstrumpf an seinen Schreibtisch setzte und ihm Gesellschaft leistete, bis er fertig war. Daher das so ergreifend Wahre seiner Schilderung in dieser Gattung, wie es wohl überhaupt wenige Dichter gegeben haben mag, die mehr identisch mit ihren Werken gewesen, als Hoffmann mit den seinigen. — Nicht nur, wenn er schrieb, sondern mitten im unschuldigsten Gespräch am Abendtisch, beim Glase Wein oder Punsch, sah er nicht selten Gespenster, und mehr als einmal, wenn ich erzählte, unterbrach er mich mit den Worten: „Entschuldigen Sie, Teuerster, daß ich in die Rede falle: Aber bemerken Sie denn nicht dort in der Ecke rechter Hand den kleinen Knirps, wie er sich unter den Dielen hervorhaspelt. Sehen Sie doch, was der Teufelskerl für

Digitized by Google

Kapriolen macht! Sehen Sie — sehen Sie — jetzt ist er weg! O genieren Sie sich doch nicht, liebenswürdiger Däumling, bleiben Sie gefälligst bei uns — hören Sie unseren überaus gemütlichen Gesprächen zu! — — Wäre es Ihnen nicht gefällig, etwas näherzutreten? Comment? (Hier trat ein heftiges Muskelspiel des Gesichts hinzu!) Sie belieben was Weniges zu genießen — —". Wurde er nur von mir oder einem anderen Anwesenden ausgelacht, oder gar einen Narren oder Hans Dampf gescholten, so versicherte er mir mit der ernstesten Miene und bei in Falten gezogener Stirn: „Daß man nur glauben solle, wie das gar kein Spaß gewesen sei, indem er die beschriebenen Gestalten mit leibhaftigen Augen gesehen, was ihn übrigens gar nicht geniere und sehr oft passiere."

Daß abwegige erotische Erlebnisse zum Anlaß für das künstlerische Gestalten wurden, ist mehrfach belegt. So notiert z. B. Platen in seinen psychologisch hochinteressanten Tagebüchern: „Einige Oden sind entstanden, die letzte veranlaßt durch ein sehr schönes männliches Modell, das ich in einem Künstlerkreis gesehen, und aus dem Bandel einen Paris machen will." Und Oscar Wilde, dessen Roman „Das Bildnis des Dorian Gray" deutlich eine Neigung zum gleichen Geschlecht als schöpferisches Erlebnis verrät, äußert sich vor den Gerichtsschranken darüber folgendermaßen: „Die Liebe, die in unserem Jahrhundert ihren Namen nicht nennen darf, die Zuneigung eines älteren Mannes zu einem jüngeren, wie sie zwischen David und Jonathan bestand, wie sie Plato zur Grundlage seiner Philosophie machte, und wie wir sie in den Sonetten Michelangelos und Shakespeares finden — jene tiefe, geistige Neigung, die ebenso rein wie vollkommen ist und die großen Künstler zu ihren bedeutendsten Werken begeistert hat — jene Liebe wird in unserem Jahrhundert so mißverstanden, daß sie mich vor die Schranken des Gerichts geführt hat."

Eines der erschütterndsten Beispiele, wie zeitweilige schwere geistige Erkrankungen später das Material zu wundervollen Dichtungen liefern, bietet Strindberg. In seinem autobiographischen Roman „Inferno" gibt er — wohl ziemlich erlebnisgetreu — die Geschichte dieser Erkrankung, die grausigen Verfolgungswahnvorstellungen, die ihn marterten. Später sind

Digitized by Google

dann aus solchen Erlebnissen jene erschütternden und doch so echt dichterischen Gebilde geworden, die uns in „Nach Damaskus", in der „Kronbraut", in der „Gespenstersonate" und in vielen anderen Werken ergreifen.

Immerhin ist es jedoch nicht der Erlebnisgehalt der Werke allein, was mindestens einzelne Künstler zu interessanten Objekten der Pathologie macht, auch das Kunstschaffen selbst bietet wenigstens einige interessante Analogien mit pathologischen Zuständen, und zwar sowohl hinsichtlich des Ausdrucks wie der Gestaltung.

Vor allem das gesteigerte Ausdrucksbedürfnis des Künstlers ähnelt in manchem dem gewisser Geisteskranken. Wir stellten bereits beim normalen Künstler ein Fortfallen vieler Hemmungen fest, was in noch höherem Grade bei pathologischen Naturen vorkommt. Der unmittelbare Ausdruck, die Mimik und Physiognomik ist bei Kranken oft ganz hemmungslos, hat deshalb — von außen gesehen — eine gewaltige Ausdruckskraft. Vor allem aber wird ihnen alles zum symbolhaften Ausdruckserlebnis. Hat bereits der normale Künstler, verglichen mit dem nüchternen Durchschnittsmenschen, einen gesteigerten Sinn für den Symbolwert äußerer Gegenstände, so steigert sich das noch in ganz besonderem Maße bei Geisteskranken. Der russische Novellist Garschin, der selbst im Irrenhause war, hat das in seinem Werke: „Die rote Nelke" ausgesprochen und künstlerisch gestaltet. Die harmlosesten Objekte werden dem Kranken zu tiefsinnigen und geheimnisvollen Symbolen. Alltägliche Werte erhalten einen unheimlichen Doppelsinn, in allen Dingen wittert der Patient Beziehungen zu seinem Ich.

Aber auch die künstlerische Gestaltung findet in geistigen Erkrankungen hier und da Analogien. So ist z. B. bekannt, daß bei Ideenflüchtigen der Reim eine besondere Rolle spielt: sie lassen sich durch den Reim leiten und reimen die unsinnigsten Worte aufeinander. (Interessant wäre es zu erfahren, ob in solchen Sprachen, die in ihrer Poesie den Endreim nicht kennen, diese Erscheinung ebenfalls zu beobachten ist.) Freilich ist's eine Frage, wie weit derartiges als „Gestaltung" angesehen werden darf: im allgemeinen kann man

Digitized by Google

jedenfalls sagen, daß die Kunstprodukte Geisteskranker zwar oft starken Ausdruckswert haben, daß dagegen gerade das Fehlen einer eigentlichen Gestaltung für sie bezeichnend ist.

Zusammenfassend können wir feststellen: so interessant die medizinischen Analysen einzelner Fälle von pathologischen Künstlerpersönlichkeiten und ihrem Schaffen sein mögen, für eine allgemeine Psychologie des Kunstschaffens bedeuten sie wenig; denn die überwiegende Mehrzahl der Kunstschaffenden ist nicht in irgendeiner Form geisteskrank, selbst wenn bei ihrer fraglos gesteigerten Erlebnis- und Ausdrucksfähigkeit zuweilen Annäherungen an pathologische Erscheinungen festzustellen sind. Daneben besteht zu recht, daß in einzelnen Fällen auch pathologische Zustände Anregung und Material für künstlerische Schöpfungen gegeben haben.

Auch das Kunstschaffen selbst ist nicht ein pathologischer Prozeß, obwohl hierfür im Verhalten vieler Geisteskranken sich bemerkenswerte Ähnlichkeiten finden. Diese Ähnlichkeiten betreffen jedoch in der übergroßen Mehrzahl der Fälle nur Teilphänomene im Kunstschaffen, die im Zusammenhang des ganzen Prozesses einen ganz anderen Charakter tragen als im pathologischen Seelenleben. Die Dekomposition von Gestalten z. B. ordnet sich beim Künstler einem sinnvollen Zweck unter, der auch vom Normalmenschen begriffen und nacherlebt werden kann, ebenso wie die Symbolik des Künstlers stets auch für andere Menschen verständlich bleibt, während die — oberflächlich gesehen ähnliche — Symbolik des Geisteskranken nur ihm allein verständlich ist. Und damit hätten wir auch ein wenigstens im großen und ganzen brauchbares Kriterium für den künstlerisch gesteigerten, nichtpathologischen Ausdruck: daß Verständnis und Resonanz beim Normalmenschen sich findet.

Literatur zur Pathologie und Psychoanalyse des Kunstschaffens.

A. Adler: Studie über Minderwertigkeit der Organe. 1908.
—: Individualpsychologie. 1920.
Antheaume et Dromard: Poésie et Folie. 1908.
Arndt: Biologische Studien II. Artung und Entartung. 1895.
Bjerre: Der geniale Wahnsinn.
Dilthey: Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn. 1886.
Freud: Vortr. über Psychoanalyse. 1919.

Digitized by Google

Freud: Eine Kindheitserinnerung des Lionardo da Vinci. 1910.
—: Der Dichter und das Phantasieren. 1908. (Neue Revue I.)
F. del Greco: Dei rapporti fra Genio e Follia „Manicomio". 1906.
A. Jung: Wandlungen und Symbole der Libido. 1912.
Hellpach: Das Pathol. in d. mod. Kunst. 1911.
Hinrichsen: Zur Psychol. u. Psychopathol. d. Dichters. 1911.
Hirsch: Genie und Entartung. 1894.
Lombroso: Der geniale Mensch. 1890.
—: Entartung und Genie. 1894.
—: Über Entstehungsweise und Eigenart des Genies. Schmidts Jahrb. 1908.
Pfister: Zum Kampf um die Psychoanalyse. 1920.
Rank: Der Künstler. 1907.
—: Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. 1912.
Sadger: Belastung und Entartung. 1908.
Stadelmann: Die Stellung der Psychopathologie zur Kunst. 1908.
Stekel: Dichtung und Neurose. 1909.
Wolff: Psychiatrie und Dichtkunst. 1903.

Psychologische und Psychopathologische Spezialuntersuchungen.

Abraham: Giovanni Segantini. 1911.
Albrecht: Fritz Reuters Krankheit. 1907.
Binet: François de Curel. Année psych. X.
Binet et Passy: Etude psych. sur les auteurs dramatiques. An. psych. I.
Ebstein: Chr. Grabbes Krankheit.
Freimark: Tolstoy als Charakter. 1909.
Heß: Dostojewski über s. epil. Anfälle. A. Ztschr. f. Psychiatrie 55.
Jentsch: Das Pathol. bei O. Ludwig. 1913.
Klinke: E. Th. A. Hoffmanns Leben und Werke vom Standpunkt des Irrenarztes. 1908.
Lagriffe: G. de Maupassant. Annales méd. psych. 1908.
W. Lange: Die Psychose Maupassants. 1909.
—: Hölderlin. 1909.
Lombard: G. d. Maupassant. Chron. méd. 15. 1908.
Margis: E. Th. A. Hoffmann. Eine psychograpische Individualanalyse. 1911.
Möbius: Über das Pathologische bei Goethe. 1898.
—: Goethe. 1903.
Odinot: Etude méd.-psych. sur Alf. de Musset. 1908.
Probst: E. A. Poe. 1908.
Rahmer: A. Strindberg.
Sadger: Friedrich Hebbel. 1920.
Segalof: Die Krankheit Dostojewskis. 1907.
Storch: A. Strindberg im Lichte seiner Selbstbiographie. 1921.
Toulouse: E. Zola. 1896.
Trummler: Der kranke Hölderlin. 1921.
Vorberg: G. de Maupassants Krankheit. 1908.
Weiß: Psychologische Streifzüge über O. Wilde. 1908.

Digitized by Google

VIII. DIE ROLLE DES ERKENNENS IM KUNSTSCHAFFEN

1. DAS PROBLEM DER ERKENNTNISBETEILIGUNG

Besondere Probleme bietet das Eingreifen des Verstandes in den künstlerischen Schaffensprozeß. Darüber, daß im Inspirationszustand alles berechnende Denken, alle willkürlichen Urteilsakte ausgeschaltet sind, oder wenigstens vielfach scheinen, ist bereits gesprochen worden, und weit bis in Laienkreise hinein ist denn auch die Überzeugung verbreitet, der echte Künstler treffe mit schlafwandlerischer Sicherheit das Rechte, ohne jede urteilenden oder gedanklichen Hilfen; die Bezeichnung als „denkender", oder „intellektueller" Künstler ist beinahe ein Tadel geworden. Es hängt mit dieser Überzeugung, daß jedes echte Kunstwerk ein Instinktsprodukt sein müsse, zusammen, daß viele neuere Künstler auf allen Kunstgebieten bewußt alles Gedankliche in ihren Werken zu vermeiden streben, daß die Maler, besonders die Impressionisten, nur solche Gegenstände darstellen, die rein sinnhaft und ohne intellektuelles Wissen aufgefaßt werden können, daß viele Dichter, besonders die Naturalisten, es für eine Beleidigung halten, wenn man ihren Werken Gedankentiefe nachrühmen wollte.

So richtig nun an sich die Feststellung des wesentlich unverstandesmäßigen, instinktiven Zustandekommens des Kunstwerks ist, so sicher niemals aus Berechnung und reiner Reflexion ein lebendiges Kunstwerk hervorgegangen ist, so wäre es doch durchaus irrig, gleichsam die Unbildung und Dummheit als Kennzeichen des echten Künstlers aufzustellen. Gewiß ist es auf solchen Kunstgebieten, die keinerlei gegenständliche Beziehung zum übrigen Leben haben, also in Tanz, Musik, Ornamentik usw. möglich, daß auch Leute von wenig ausgebildetem Intellekt schöpferisch hervortreten; dem steht jedoch

Digitized by Google

entgegen, daß die bedeutendsten Persönlichkeiten auf allen Kunstgebieten, wenn auch selten eigentlich gelehrte, so doch in der Regel sehr kluge Köpfe gewesen sind, die auch hinsichtlich ihrer Allgemeinbildung auf der Höhe ihrer Zeit standen, was man ihren Werken durchaus anmerkt. Ganz abgeblendete Einseitigkeit kann gewiß interessante Spezialitäten zeitigen, für große, repräsentative Künstler ist sie nicht die Regel. Schon das aber beweist, daß ein Gegensatz zwischen schöpferischer Veranlagung und Intelligenz nicht zu bestehen braucht, ja nicht bestehen darf.

Die ganz übertriebene Kluft, die man zwischen schöpferischer Begabung und dem Erkenntnisvermögen vielfach errichtet hat, kommt einerseits aus dem Widerspruch gegen früher weitverbreitete Lehrmeinungen, es sei auch das Kunstschaffen eine Sache des Kopfes, lehrbar und erlernbar, als sei Kunst eine Form der Gelehrsamkeit, eine Meinung, die vom Spätmittelalter bis in die Barockzeit, besonders in der Literatur, gültig war, und auf die ich noch zurückkomme. Tiefer jedoch greift noch der andere Grund, daß man als Erkenntnis nur die begrifflich formulierbare, „rationale" Erkenntnis wollte gelten lassen, dagegen nicht einzusehen vermochte, daß es auch ein irrationales Erkennen gibt, das, ohne dem Kunstwerk zu schaden, sich mannigfach im Kunstschaffen betätigen kann, ja betätigen muß. Die Frage nach der Beteiligung von Erkenntnisfaktoren im Kunstschaffen ist deshalb nicht pauschal abzutun, sondern spezifiziert sich in die, welche Art des Erkennens dafür in Betracht käme.

Auch ist von der Frage nach der Bedeutung von Erkenntnisakten für das Kunstschaffen als Prozeß durchaus abzutrennen die Frage nach dem Erkenntnisgehalt der Werke, die das Kunstschaffen erzeugt. Ein Kunstwerk kann sehr wohl Gedanken enthalten, ohne darum rein intellektuell erdacht worden zu sein. Wir fanden bereits oben der Beispiele genug, die uns zeigten, wie selbst große wissenschaftliche Entdeckungen auf intuitiv-inspiratorischem Wege gefunden wurden. Und für das Kunstschaffen im besonderen gilt Voltaires Wort, daß die großen Gedanken aus dem Herzen kommen. ... Weil viele Gedankenkunstwerke nüchtern sind, so ist doch darum noch längst

Digitized by Google

nicht die ganze Gattung so, und es wäre töricht, den „Faust", die „Göttliche Komödie", Dürers „Melancholie" darum abzulehnen, weil darin Gedanken gestaltet sind. Die Hauptsache ist, daß sie gestaltet und Ausdruck seelischen Erlebens sind, das allein entscheidet über den Kunstwert. Und sind sie das, so sind sie eben nicht bloß Gedanken, sondern Kunstwerke, bei denen stets das Wie, nicht das Was entscheidet. Das aber heißt nicht, daß darum kein Was, kein Inhalt, der auch dem Verstande etwas gibt, vorhanden sein dürfe. Wir werden also das Intellektuelle im Schaffen von dem Intellektuellen im Geschaffenen deutlich sondern müssen.

2. DAS RATIONALE DENKEN IM KUNSTSCHAFFEN

Ich verweile zunächst bei der Feststellung, daß das rationale Denken wenig für das Kunstschaffen bedeutet, ja daß es geradezu hinderlich sein kann. Als rational gilt mir alles Denken, das in den Bahnen der herkömmlichen Logik verläuft, das also in Begriffe und Gesetze von allgemeingültigem Charakter eingeht. Es hat sich im Kunstschaffen vor allem so ausgewirkt, daß man glaubte, Regeln und Gesetze für die schaffenden Künstler aufstellen zu können, Gesetze, die wie die Sätze der Mathematik womöglich apodiktische Geltung haben, ein ästhetisches „a priori" darstellen sollten. Die Wertlosigkeit aller derartigen „Gesetze" tritt offen in der Geschichte aller Künste zutage. Wo immer man ein ästhetisches Gesetzbuch oder Kochbuch mit gebrauchsfertigen Rezepten für die Herstellung von Kunstwerken angefertigt hat, wurde die lebendige Kunst nur zu ödem Handwerkertum herabgewürdigt. Die Meistersingerei mit ihrem Beckmessertum ist ein abschreckendes Beispiel, ebenso das Dogma von den drei Einheiten, das gewiß nicht ganz unsinnig ist, das für viele Fälle der Psychologie des Publikums ganz gut entspricht, das jedoch zu unerträglichem Zwange wurde, sobald es in dogmatischer Fassung mit dem Anspruch kategorischer Allgemeingültigkeit sich etablierte. Besonders schädlich aber wird das rationale Denken für die Kunst, wenn es sich in seiner reinsten Form, als mathematisches Denken, der Kunst aufoktroyieren will. Gewiß haben zu den verschiedensten Zeiten die Künstler nach

Digitized by Google

mathematischer Fassung der Schönheit gestrebt. So glaubte die Renaissance z. B., für die Idealproportion des menschlichen Körpers mathematische Formeln aufstellen zu können. Sogar ein Dürer hat, unter dem Einfluß Jacopo dei Barbaris, ganze Bücher über diese Dinge verfaßt. Wie wenig jedoch davon zu halten ist, beweist am besten die Tatsache, daß sein schöpferischer Genius sich niemals um diese Proportionslehre gekümmert hat, so daß diese auf Dürers Schöpfungen selbst gar nicht anwendbar ist. Und gar jene Kunst, die man auf Grund solcher angeblich rationalen Gesetze wie das des „goldenen Schnitts" aufgebaut hat, sind ödeste Akademikerprodukte geworden.

Natürlich soll mit der Ablehnung rationaler Gesetze für das Kunstschaffen nicht die Bedeutung aller praktischen Regeln bestritten sein. Aber diese sind meist nur für das rein Technische gültig, haben für das Kunstschaffen selbst höchstens negative Bedeutung zur Vermeidung allzu großer Extravaganzen, und sind drittens niemals kategorische Imperative, sondern gelten nur bei Beachtung von tausenderlei Nebenumständen. Insbesondere ist das, was ich oben die „konventionelle Gestaltung" nannte, durch gewisse Regeln ungefähr erlernbar und beherrschbar. Aber wie ich bereits oben zeigte, es kommt alles das nur dann zu künstlerischer Wirkung, wenn die rationalisierbare, konventionelle Gestaltung durch die irrationale aktuelle Gestaltung ergänzt wird, vor allem aber, wenn beide durchglutet sind von lebendigem Ausdruckswollen, für das noch niemand rationale Formeln gefunden hat. So wenig als aus chemischen Retorten jemals ein lebendiges Wesen hervorging, so wenig ist aus ästhetischen Regeln mehr als ein lebloses Mannequin geworden. — Regeln sind wie für die konventionelle ungegenständliche Gestaltung auch evtl. möglich für die gegenständliche Gestaltung, für optimale Ansichtsdarbietung usw. von Gegenständen, wie sie z. B. Cornelius in seinen „Elementargesetzen der bildenden Kunst" formuliert hat. Aber diese „Gesetze" gelten, wie ich bereits erwähnte, nur für eine bestimmte Mentalität, sie werden, auf irrationale Kunstgebilde angewendet, zu spanischen Stiefeln, die jeden natürlichen Gang unmöglich machen, vor allem aber betreffen sie stets nur Teil-

Digitized by Google

faktoren der ästhetischen Wirkung, und können daher niemals selbständig leitend sein fürs Kunstschaffen, sondern höchstens helfen, gewisse erfahrungsgemäß ungünstige Darbietungsformen zu meiden.

Trotzdem besteht in allen Künsten die Tendenz, solche empirischen Regeln von höchst beschränkter und partieller Wirksamkeit zu absoluten Gesetzen auszurufen. So ist das erwähnte Gesetz von den drei Einheiten in der dramatischen Dichtkunst gewiß eine ganz wertvolle Regel für die Praxis, es formuliert gewisse konventionelle Gestaltungsforderungen, und als solche praktische Regel hat Aristoteles seine Einheitslehre auch gemeint. Es war späteren Doktrinären vorbehalten, ein absolutes rationales Dogma daraus zu machen und so Handhaben zu liefern, jede dramatische Kunst, die eine andere Form organisch entwickelt hatte, danach zu richten. Aber hier, wie in der Jurisprudenz, wird in solchen Fällen Vernunft zu Unsinn, Wohltat zur Plage!

Daß eine Form als die absolute, rationale Form verkündet wurde, haben wir z. B. auch in der Musik oft genug erlebt. Gewiß haben sich die konventionellen Gestaltungen wie die Fuge, die Symphonie, die Oper organisch entwickelt, aber sie sind darum doch nicht rationale, starre, für alle Ewigkeit geprägte Formen, und man kann daher daraus nicht Gesetze von apodiktischer Gültigkeit entwickeln. In der Tat sehen wir denn, daß die schöpferischen Geister zwar solche geprägten Formen gewiß nicht in übermütigem Radikalismus geringgeachtet, wohl aber stets auch weiterentwickelt und in gewissem Sinne durchbrochen haben. So konnte man sagen, rationale Gesetze fassen stets nur das Feste, Gewordene, Unschöpferische; schöpferisches Wesen dagegen ist gerade dort, wo die rationalen Gesetze durchbrochen werden, nicht mit chaotischer Willkür, sondern aus der vitalen Notwendigkeit des schaffenden Subjekts heraus. Wir betonen dabei diese subjektive Notwendigkeit, die zu einer neuen organischen Form führt dort, wo sie starr gewordene Formen zersprengt.

Natürlich gibt es auch hinsichtlich der Verwendung reflektierender Akte starke Gradverschiedenheiten bei den Künstlern. Es gibt solche, die dazu neigen, sich theoretisch klar zu

Digitized by Google

werden über alles, was sie unternehmen, und solche, die sich niemals theoretisch äußern und die, wenn sie sich doch dazu verleiten lassen, erstaunlich unbeholfen im Ausdruck sind. Aber weder das eine, noch das andere Verhalten ist irgendwie für Wert oder Unwert der Leistungen entscheidend. Es ist weder gesagt, daß alle guten Künstler gute Kritiker seien, noch auch daß gute Künstler niemals gute Kritiker wären. Es lassen sich aus der Geschichte aller Künste sowohl Beispiele anführen, daß große Künstler zugleich überraschende Erkenntnisse über ästhetische Fragen formuliert haben, daß aber auch erstaunliche Torheiten von ihnen ausgegangen sind, ja, daß selbst große Künstler in ihren Urteilen vor dem Forum der Nachwelt nicht zu bestehen vermochten. Selbst in derselben Persönlichkeit begegnen wir nebeneinander hervorragendem Scharfblicke und befremdender Unkritik. So hat Goethe uns die wertvollsten Gedanken über Kunst hinterlassen, und doch in Heinrich von Kleist z. B. nicht das Geniale erkannt. Und von Böcklin sind neben sehr feinen Bemerkungen über Kunst auch viele ungeheuerliche Äußerungen über ältere Meister überliefert worden.

Diese scheinbaren Widersprüche erklären sich erstens dadurch, daß es ein künstlerisches Erkennen gibt, das sich nie in Regeln pressen läßt, daß nur ziemlich grobe Tatsachen sich überhaupt formulieren lassen, und daß der rechte Instinkt eben ohne rationale Regeln auskommt. Zweitens aber ist zu bedenken, daß gerade dann, wenn das Urteil im Instinkt wurzelt, es nicht „allgemeingültig" und „objektiv" sein kann, sondern aus dem subjektiven Fühlen des Schaffenden erwächst und daher zunächst nur für ihn selbst und seine Arbeit gilt, nicht aber für die anderer. So ist es erklärlich, daß ein Künstler in seinem eigenen Schaffen das Rechte erkennt, aber dem Schaffen anderer Meister oft ganz verständnislos gegenübersteht.

3. IRRATIONALE ERKENNTNISAKTE IM KUNSTSCHAFFEN

Wir kommen damit zum Problem eines nicht absoluten, rationalen, aber subjektiv notwendig bedingten irrationalen Erkennens. Ein solches aber ist im Kunstschaffen nicht nur be-

Digitized by Google

rechtigt, sondern unentbehrlich. Niemals entsteigt das Kunstwerk in seiner Vollendung der Inspiration des Künstlers, sondern stets sind noch mannigfache Umgestaltungen, Verbesserungen, Vertiefungen notwendig. Diese aber geschehen weder in blindem Tasten, noch nach rationalen Gesetzen, wohl aber sind sie Urteilen unterworfen, die in einer irrationalen Erkenntnis wurzeln, die man auch Instinkt oder Intuition genannt hat.

Da die traditionelle Logik für solche Urteile keinen Raum hatte, sondern nur rationale Urteile beachtete, so kann man aus ihr dafür keinerlei Prinzipien entnehmen. Und doch besteht zunächst die Tatsache, daß der schaffende Künstler beständig billigt oder verwirft, also urteilt, wenn auch nicht in rationaler, sprachlich formulierbarer Weise. Wie Nietzsche einmal darlegt, produziert jeder Künstler nebeneinander stets Wertvolles und Schlechtes, es kommt für den Wert seines Schaffens nur darauf an, daß er zu unterscheiden, also zu beurteilen vermag, was gut oder schlecht ist. Das aber sind Erkenntnisakte, selbst dann, wenn er sie nicht „begründen" kann, denn das „Begründen" ist eine Spezialität des Rationalismus, die aber in der Welt des Schöpferischen wenig bedeutet; denn hier herrscht die Teleologie, nicht die Kausalität, hier wird das einzelne nicht in Rücksicht auf andere Einzelheiten, sondern im Hinblick auf eine noch nicht bestehende Totalität hin gewertet.

Diese Totalität aber ist, wenn auch nicht explizite, sondern implizite gegeben in jener „Einstellung", von der wir ausgingen, jenem im Ausdrucks- und Gestaltungswollen des Künstlers beschlossenen „Gerichtetsein", das nicht eine starre Marschroute, sondern eine höchst anpassungsfähige, aber doch bestimmte Tendenz ist, die es gestattet, zwischen Brauchbarem und Wertlosem zu unterscheiden. Man mag, in einem später zu erörternden Sinne, diese Einstellung auch die „Idee" nennen, die mehr geahnte und erfühlte, aber doch als Tendenz gegebene „Gestalt", die Ganzheit, die dem Schaffen als „Richtung" innewohnt, die jedoch ein wirkendes Agens ist im Flusse des schöpferischen Geisteslebens.

Diese „Ganzheit" bildet sich mit innerer Notwendigkeit im

Digitized by Google

Geiste des Künstlers, meist wird sie bewußt im Zustand der Inspiration, und sie dient nun als Unterscheidungskriterium in allen weiteren Schaffensakten. Sie gleicht der der Befruchtung harrenden weiblichen Blüte, die von den unzähligen in der Luft schwebenden oder von Insekten herumgetragenen Pollen gerade die festhält, die sie brauchen kann. Soweit das mit dem Bewußtsein des Passens oder Nichtpassens geschieht, dürfen wir von Urteilen und Erkenntnis sprechen, und gerade der Besitz dieser Art der Erkenntnis ist für den schöpferischen Geist wesentlich. Wir betonten oben, daß sich zwar auch beim nichtschöpferischen Menschen inspirationsähnliche Zustände finden, daß aber die „Einstellung" fehlte, die den Zustand erst fruchtbar macht; diese Einstellung aber muß ergänzt werden durch das Urteil, das ihre Wirksamkeit bedingt, das die zielentsprechende Auswahl vollzieht. Gewiß läßt sich das irrationale Urteil bis zu einem gewissen Grade auch rationalisieren, manche Künstler haben ein Bedürfnis, sich auch rational über ihr Schaffen Rechenschaft zu geben, aber in die Tiefen des Schaffens reicht diese Rationalität niemals hinab, sie hält meist nur Einseitigkeiten und Äußerlichkeiten fest, und so kommt es, daß das meiste, was Künstler über ihre Werke sagen, der irrationalen Fülle dieser gegenüber so dürftig und matt klingt, oft sich auch widerspricht. Das ist kein Armutszeugnis, sondern beweist gerade den Reichtum und die Tiefe des Kunstschaffens, das nicht aus einer Unvernunft, sondern einer irrationalen schöpferischen Übervernunft stammt, die ihre Überlegenheit über die rationale Erkenntnis eben dadurch erweist, daß sie Werke fertig bringt, die dieser niemals gelingen.[1])

4. DIE „IDEE" IM KÜNSTLERISCHEN SCHAFFEN

Eine Betrachtung für sich bedarf die Frage nach der „Idee", die jedes Kunstwerk angeblich enthalten müsse, eine Frage, die in den Büchern vieler Kunstphilosophen so eifrig diskutiert worden ist.

1) Ich verweise für genauere Erörterung dieser Probleme auf mein Buch: Irrationalismus. Umrisse einer Erkenntnislehre. F. Meiner. 1922.

Digitized by Google

Das Wort „Idee" hat eine eigentümliche Geschichte, die man kennen muß, um seine Bedeutung in der Kunstphilosophie psychologisch zu verstehen. Seinem Ursprung nach bedeutet es nämlich keineswegs etwas rein Intellektuelles wie heute vielfach; ursprünglich heißt εἶδος, ἰδέα eigentlich Gestalt, Bild, Form, Typus. Besonders Plato hat diesen Begriff ins Zentrum eines gewaltigen philosophischen Systems gerückt. Für ihn ist die Idee das nicht nur dem Denken, sondern auch der Phantasie und dem Handeln vorschwebende Musterbild, das die Tätigkeit leitet, dem Schaffen die Richtung gibt, das einheitliche Ganze, das der Geist als das Wesen des Dinges konstituierend erfaßt und dem Plato metaphysische Wesenheit zuschreibt. — In dieser Bedeutung ist die Idee keineswegs etwas rein begrifflich Faßbares, sondern eher eine ästhetische Vision, obwohl sich daneben auch bei Plato bereits eine intellektualistische Einengung aufs Begriffliche feststellen läßt. Das gewinnt bereits im Mittelalter, wo die Ideen zu „Universalien", d. h. allgemeinen Begriffen werden, ganz die Oberhand, und in der neueren Philosophie geht die ursprüngliche Bedeutung mehr und mehr verloren. Bei Descartes und Spinoza („per ideam intelligo mentis conceptum") bedeutet es nur noch den Begriff, und bei den englischen Philosophen, bei Locke, Hume, Berkeley heißt es nur noch Vorstellung, Gedanke in fast ganz abstrakter Verwendung. Wohl kehrt zuweilen, so vor allem bei Goethe, die ursprüngliche mehr ästhetische Bedeutung wieder, auch bei Kant und seinen Nachfolgern hat Idee oft den Sinn von höchstem Richtungspunkt für das Denken und Handeln, obwohl daneben auch wieder rein intellektualistische Verwendungen vorkommen. Zu der platonischen Verwendung sucht besonders Schopenhauer den Begriff „Idee" wieder zurückzuführen, ohne ihm freilich den Sinn des Rationalen, Typischen ganz zu nehmen. In der neusten Philosophie schwankt die Bedeutung des Wortes, jedoch überwiegt auch hier die rationale Verwendung, so daß bei diesem Schwanken berechtigte Bedenken gegen die Brauchbarkeit des Ausdrucks überhaupt am Platze sind.

In seiner ursprünglichen, wesentlich ästhetischen, nicht abstrakt-intellektualistischen Fassung ist der Begriff Idee natür-

Digitized by Google

lich für die Kunst schon aus dem Grunde nicht abzulehnen, weil er wohl überhaupt aus der Kunst in die Philosophie hineingetragen worden ist. In dieser Verwendung kann er die begrifflich nicht saubere „Leitintention" im künstlerischen Schaffen bezeichnen, jene schemenhafte, nur zuweilen in klaren Umrissen sich abzeichnende Richtungseinstellung, die im Konzeptionsakte dem Künstler aufblitzt. Daß in diesem Sinne jedes Kunstwerk eine „Idee" haben müsse, wird nicht bestritten werden können. Für die bildende Kunst wird sich jene Leitintention in relativ deutlichen Zügen darstellen, so daß man hier von „Gestalt" wird reden können. Weit schwieriger ist die Einführung der „Idee" in den musischen Künsten, die zum mindesten im räumlich-einheitlichen Sinne eine Idee nicht haben können. Für einzelne Dichter scheint sich die Idee auch in sichtbaren Gestalten mit sprechender Geste (vgl. die obenzitierten Zeugnisse Otto Ludwigs und Turgenjeffs) darzustellen, indessen darf man das nicht verallgemeinern. Eher darf man eine Stimmung, ein Gefühl als vereinheitlichendes Moment ansehen, das sich sowohl in Farben- wie in Tonvorstellungen verkörpern kann, was zahlreich belegt ist, wie ich oben zeigte.

In diesem Sinne, als dunkel vorschwebende oder in repräsentativen Visionen sich entschleiernde Richtung auf eine Ganzheit, bedeutet „Idee" also etwa das gleiche, was wir oben als die „Einstellung" bezeichnet haben, die sich im Schaffen mehr und mehr verdeutlicht und herauskristallisiert, bis sie aus einem unbestimmten Geflimmer zuletzt sich als klarer Stern für das Auge loslöst.

Indessen ist in dieser Fassung die Idee nichts Intellektuelles; es fragt sich jedoch hier für uns, wieweit „Ideen" im zweiten Sinne, dem der begrifflich-rationalen Idee ins Kunstwerk eingehen können, denn die meisten Ästhetiker, die im Kunstwerk vor allem „Ideen" suchten, meinen das Werk in dieser Bedeutung. Sie suchen in einer begrifflich zu fassenden Formel die „Idee" eines Kunstwerks zu ergreifen, ja, sie halten diese Formel für den Extrakt, die Quintessenz des Kunstwerks. Als Beispiele dieser Art der Ideensuche nenne ich es, wenn man von Goethes „Iphigenie" behauptet hat, ihre Idee sei

Digitized by Google

in dem Satze „Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit" zusammenzufassen, Beethovens fünfte Symphonie stelle etwa die Idee der „Überwindung des Schicksals durch die menschliche Freiheit" dar, in der „Madonna della Sedia" sei die „Idee der mütterlichen Weiblichkeit" dargestellt.

Es ist vor allem ein Kernsatz der „idealistischen" Ästhetik (die sich ja nach dieser Fassung der „Idee" nennt), es sei die Aufgabe des Künstlers, die Idee im Sinne des reinen Begriffs in seinen Werken zu verkörpern. Ich greife als typisch in dieser Hinsicht Schelling heraus, der jene Meinung folgendermaßen formuliert: „Tot und von unerträglicher Härte wäre die Kunst, welche die leere Schale oder Begrenzung des Individuellen darstellen wollte. Wir verlangen allerdings nicht das Individuum, wir verlangen mehr zu sehen, den lebendigen Begriff desselben. Wenn aber der Künstler Blick und Wesen der in ihm schaffenden Idee erkennt und diese heraushebt, bildet er das Individuum zu einer Welt für sich, einer Gattung, einem ewigen Urbild.

(Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur.)

Nun ist gewiß nichts dagegen einzuwenden, daß man die Kunstwerke unter dem Gesichtswinkel typischer Ideen anschaut; ich habe im ersten Bande bereits dargelegt, daß dies Verhalten für einen verbreiteten Typus von Kunstgenießenden das gemäße ist, aber so wenig wie dieser Typus berechtigt ist, sein Verhalten allen übrigen Menschen als vorbildlich hinzustellen, so wenig ist er berechtigt, vom schaffenden Künstler zu verlangen, daß er sich in seinem Schaffen von solchen begrifflich faßbaren Ideen leiten lasse. Die Befragung der Künstler selbst beweist, daß das höchst selten geschieht, ja, die meisten empören sich dagegen. Sie betonen dagegen, daß sie in ihren Kunstwerken Unsagbares, Nieganzzubegreifendes ausdrücken wollen.

Mit vollem Recht haben sogar die meisten Dichter, die dem Ideellen noch am nächsten stehen, diese Art der Ideenjagd schroff abgelehnt. Gewiß gibt es z. B. Dichtungen, die geschrieben sind, um eine abstrakte Idee zu gestalten, aber diese sind schon dadurch als minderwertig gekennzeichnet, ihnen fehlt fast immer die Fülle des schöpferischen Lebens, das nicht in

Digitized by Google

eine Formel eingeht. Bei keinem echten Künstler stehen die „Ideen" als rationale Gebilde im Anfang, sondern sie kristallisieren sich höchstens als ein spätes Nebenprodukt heraus. Auch hier rächt es sich, daß die meisten Ästhetiker von der Dichtung und im besten Falle noch der gegenständlichen Malerei her die ganze Kunst glaubten erleuchten zu können. Bei diesen Kunstgattungen geht die Ideendeutung noch am ehesten, sie versagt aber meist ganz bei den Werken der übrigen Künste. Aber selbst in der Dichtung ist die Idee in rationalisierter Form nicht als treibender Faktor im Bewußtsein, sie ist Produkt, nicht Produzent. Sehr bezeichnend ist in dieser Hinsicht Hebbel, der sicherlich noch zu den intellektualistischsten unter den großen Künstlern gehörte. Er berichtet, daß, als sein „Gyges" längst abgeschlossen gewesen sei, ihm zur eigenen Überraschung „wie eine Insel aus dem Ozean die Idee der Sitte als die alles bedingende und bindende" aufgegangen sei. Und wenn man hinsichtlich des oben zitierten Verses zur „Iphigenie" darauf hinweist, er rühre ja von Goethe selbst her, so ist zu erwidern, daß er aus einem viel späteren Widmungsgedichte stammt, daß jedoch die treibenden, zum Ausdruck drängenden Erlebnisse ganz andere waren, wie denn auch in dem als Anregung dienenden Stücke des Euripides jene Idee gar nicht vorhanden ist. Am wenigsten aber hat man mit der nachträglichen Herausstellung solcher „Ideen" die Zauberformel gefunden, um das Wesen des Kunstschaffens damit in seinen Tiefen aufzuhellen.

Zuweilen kreuzt sich das Problem der „Idee" des Kunstwerks mit dem der „Wahrheit". Doch hat dies Problem seine besonderen Schwierigkeiten.

5. DAS PROBLEM DER WAHRHEIT IM KUNSTSCHAFFEN

Auch der Begriff der „Wahrheit" hat eine doppelte Bedeutung. „Wahr" nennt man einen Menschen, der seinen Überzeugungen gemäß spricht und handelt; „wahr" nennt man aber auch eine Aussage, ein Bild, die einem objektiven Tatbestand entsprechen. Reden wir im ersten Falle von subjektiver, im zweiten Falle von objektiver Wahrheit, so kommt es häufig vor, daß ein Mensch subjektiv die Wahrheit sagt, während er zugleich objektiv einen Irrtum äußert.

Digitized by Google

Es ist wichtig, diese Unterscheidung für die Psychologie des Künstlers zu beachten.

Ohne Zweifel nun ist im Kunstschaffen, wo es aus innerer Notwendigkeit des Künstlers entspringt, das subjektive Gefühl der Wahrheit vorhanden, oft sogar dort, wo daneben das Bewußtsein, objektiv die Tatbestände zu definieren, mitschwingt. Vielfach fehlt aber sogar dieses Gefühl dort, wo der Laie die Deformation der Umwelt glaubt mit Händen greifen zu können. Der Künstler gleicht dann einem Hypnotisierten, der im Banne der Suggestion einen Hutständer für einen Menschen ansieht. In der Tat vergleichen wir ja den schöpferischen Zustand einer Autohypnose, bei der ein beherrschender endogener Affekt die Suggestion ausübt. Manet, dessen erste Bilder einen solchen Sturm der Enstrüstung ob ihrer angeblichen „Verrücktheit" erregten, äußerste doch: „Ich mache, was ich sehe, und nicht, was anderen zu sehen beliebt; ich mache, was existiert, und nicht, was nicht existiert." Hier stemmte sich, wie wir heute erkennen, eine urwüchsige Begabung gegen die fable convenue einer „objektiven" Wahrheit an, indem sie in der Tat ihre „Impression" von den Dingen wiederzugeben strebte. Aber auch ein Ingres, der heute selbst in vieler Hinsicht konventionell und idealisierend wirkt, hatte das subjektive Gefühl „wahr" zu sein: Pensez-en ce que tu voudras; moi j'ai la prétention de copier mon modèle, d'en être le très humble serviteur et je n'idéalise pas." Und selbst für E. Th. A. Hoffmann bestand ja bei seinen Phantasien ein subjektives Gefühl der Wahrheit, während ihm die Philister als die wirklichen „Gespenster" vorkamen.

Dieses subjektive Wahrheitsbewußtsein ist in allen großen Künstlern sehr stark gewesen und gibt ihnen das Gefühl ihrer Würde und der inneren Notwendigkeit des Schaffens. Es ist nicht etwa gemacht, sondern das psychologisch durchaus verständliche Ergebnis der starken Affektfärbung alles Erlebens. So wenig als der Nichtkünstler, der im Rausch der Liebe in seiner Angebeteten eine Göttin sieht, sich einer Kluft zwischen seiner Vorstellung und dem Objekt bewußt ist, so wenig vermag der im Schaffensrausch befangene Künstler sich in die nüchterne Alltagsperspektive zu versetzen. Dies Gefühl der

Digitized by Google

Wahrheit schwindet auch dort nicht, wo der Gegenstand für die künstlerische Wirkung gestaltet wird, vielmehr hat der im Banne echten Ausdruckswollens stehende Künstler das Gefühl, er verstärke die Wahrheit noch durch solche Gestaltung. Ein Zwiespalt kommt erst dort in das Kunstschaffen, wo der Künstler seiner inneren Notwendigkeit entgegen das Kunstwerk um des Effektes willen zurechtstutzt, was sich meist am Werke selbst unangenehm bemerkbar macht.

Ganz abzutrennen von dem subjektiven Wahrheitsbewußtsein ist aber das Bestreben, auch objektive Wahrheit im Kunstwerke geben zu wollen. In diesem Falle kreuzt sich mit der rein ästhetischen Forderung subjektiver Wahrheit eine logische Forderung, die Forderung, es solle das Werk nicht bloß der ästhetischen Wirkung, sondern auch der logischen Beurteilung standhalten, eine Forderung, die zwar an sich kunstfremd ist, dennoch aber immer wieder vom Publikum an das Werk herangetragen wird und sich daher auch dem Künstler bis zu einem gewissen Grade aufzwingt.

Bei einem naiven Publikum ist ja überhaupt kein Bewußtsein der Verschiedenheit von ästhetischer und logischer Bewertung vorhanden. Es kann nun eine zwiefache Folge eintreten: entweder das Kunstwerk wirkt ästhetisch so stark, daß die logische Beurteilung ganz unterdrückt wird und das Kunstwerk darum, weil es als „schön" wirkt, auch als „wahr" hingenommen wird. Oder aber, man wird sich der Kluft zwischen Kunstwerk und Wirklichkeit bewußt und man verwirft dann das Kunstwerk als „unwahr" und verwirft es damit auch als Kunstwerk. Ersteres ist der Fall beim Anhören von Märchen und Sagen bei primitiven Menschen und Kindern; letzteres tritt bei erwachender Kritik ein, wo dann auch gleich das Kunstwerk als solches verworfen wird. Das Publikum der mittelalterlichen Heldenepen z. B. wollte nicht bloß ästhetisch ergriffen sein, es wollte auch „Wahrheit" haben, und es gaben daher die Dichter entweder ihre Quellen an oder sie versicherten wenigstens, die Wahrheit zu erzählen, ja, Wolfram von Eschenbach hat vielleicht — wir wissen es nicht ganz genau — seinen angeblichen Gewährsmann Kyot nur darum fingiert, um vor dem Tadel, er wiche von seinem wirklichen Vorbild Chre-

Digitized by Google

stien ab, sicher zu sein und somit seine dichterische Freiheit zu retten. Ganz anders liegt der Fall in jenen Spätzeiten, die man als realistisch oder naturalistisch kennzeichnet. Hier ist die logische Kritik einer intellektuell gewordenen Zeit in den Künstler selbst übergegangen, er mißtraut seiner Subjektivität und will seine gegenständliche Gestaltung der intellektualisierten Mentalität seiner Zeitgenossen anpassen, selbst unter Aufopferung seiner künstlerischen Eigenart. Aus solchen Bestrebungen heraus erwuchs die naturalistische Doktrin, die Arno Holz in den Satz: Die Kunst hat die Tendenz, Natur zu sein, gefaßt hat. Nun haben wir bereits oben dargelegt, daß es eine Unmöglichkeit ist, reine Objektivität im Kunstwerk geben zu wollen, daß auch dort, wo radikaler Ausschluß alles Subjektiven beabsichtigt ist, der Künstler doch unbewußt stets seine Subjektivität mitgibt, daß es sich höchstens um Kompromisse mit der nichtkünstlerischen Sehweise handelt. Die objektive „Wahrheit" solcher Kunstwerke besteht nur in der Weglassung offenbarer „Unwahrscheinlichkeit", sie ist überhaupt nicht Wahrheit, sondern nur „Wahrscheinlichkeit", d. h. sie erweckt den Schein objektiver Wahrheit. Das geschieht in allen Künsten durch Ausschluß des „Wunderbaren", d. h. alles nicht auf intellektuellem Wege Kontrollierbaren, ferner durch Zurückdrängung konventioneller Gestaltungsformen, obwohl dafür meist nur neue Konventionen eingeführt werden, die als solche noch nicht erkannt sind, in der Dichtung speziell durch „Psychologisierung" der Handlung, d. h. der Herstellung eines durchsichtigen Kausalnexus usw. Wird der ästhetische Wert nur unter dem Gesichtspunkt dieser Wahrscheinlichkeit beurteilt, so handelt es sich (psychologisch gesehen) um Verlassen des rein ästhetischen Standpunktes, dem ein logischer übergeordnet wird. Eine „Wahrheit" aber im streng logischen Sinne wird trotzdem niemals erreicht.

Die naturalistische Lösung in dem Konflikt zwischen ästhetischer und logischer Sehweise ist jedoch nur eine Möglichkeit. Es gibt daneben noch eine andere, die idealistische, und sie bedeutet eine psychologisch interessante Verquickung des Wahrheitsproblems mit dem oben aufgezeigten Problem der Idee in deren rationalisierter Fassung. In diesem Falle

Digitized by Google

ist sich der Künstler der Diskrepanz zwischen seiner ästhetischen Sehweise und der außerkünstlerischen des Alltags wohl bewußt, und er ist nicht geneigt, dieser nachzugeben. Trotzdem möchte er auf das Pathos der „Wahrheit" nicht verzichten, und so stellt er einen Gegensatz auf zwischen „Wirklichkeit" und „Wahrheit", indem er überzeugt ist, mit seiner ästhetischen Perspektive innerhalb der alltäglichen „Wirklichkeit" eine ewige „Wahrheit" zu erblicken. Dafür aber bietet der Platonismus ihm philosophische Handhaben, denn schon Plato hatte in seinen „Ideen" das Schöne mit dem Wahren gleichgesetzt. Hierauf baut besonders die klassische Theorie auf. Bereits Boileau hatte gelehrt: „Le vrai seul est le beau" und zu einer Art System wird das in der deutschen klassizistischen Ästhetik um 1800 herum ausgebaut. Besonders Schiller hat am deutlichsten in dem Vorwort zur „Braut von Messina", diesen Standpunkt theoretisch erläutert. Es heißt darin: „Die wahre Kunst aber hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen; es ist ihr ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der Tat frei zu machen, und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen. — Und eben darum, weil die wahre Kunst etwas Reelles und Objektives will, so kann sie sich nicht bloß mit dem Schein der Wahrheit begnügen; auf der Wahrheit selbst, auf dem festen und tiefen Grunde der Natur errichtet sie ihr ideales Gebäude." Ohne Zweifel hat Schiller, diesen Äußerungen gemäß, bei seinem Schaffen aufs stärkste das subjektive Gefühl des Wahrseins und darüber hinaus auch das Bewußtsein gehabt, objektive Wahrheit im ideellen Sinne zu geben. Analysieren wir freilich seine Werke psychologisch, so ergibt sich diese Überzeugung doch als eine Selbsttäuschung; denn was ihm objektive Wahrheit schien, ist doch nicht eine zeitlose Ideenwelt, sondern eine subjektive Schöpfung, die unverkennbar die Spiegelung seiner Individualität ist. Der künst-

Digitized by Google

lerische Wert wird dadurch nicht aufgehoben; für diesen kommt nur die subjektive Wahrheit im Sinne einer notwendigen Ausdrucksgestaltung des schaffenden Subjekts in Frage, die „objektive Wahrheit" ist überhaupt keine ästhetische, sondern eine logische Kategorie, die in jedem Fall, mag sie im Sinne des Naturalismus oder des Idealismus verstanden sein, ästhetisch gleichgültig oder doch sehr nebensächlich ist.

Wir können also vom psychologischen Standpunkte aus feststellen, daß der Künstler in seinem Schaffen, besonders in einer stark intellektualistischen Umwelt, das Pathos der Wahrheit nicht entbehren kann, daß dies als subjektives Bewußtsein für ihn unerläßlich ist, daß jedoch die Problematik der „objektiven Wahrheit" eine *καταβασις εἰς ἄλλο γενος* darstellt.

Digitized by Google

IX. DIE TECHNISCHE AUSFÜHRUNG

1. KONZEPTION UND AUSFÜHRUNG

Mit der Konzeption allein ist das Kunstwerk beinahe niemals fertig. Nur selten, bei einem kleinen Lyrikon etwa, ist die Stunde der Konzeption zugleich die Stunde der Fertigstellung. Meist steht der blitzartig aufzuckenden oder doch nur kürzere Zeit anhaltenden Konzeptionsstimmung die oft lange währende Zeit der Ausführung gegenüber.

Wie verhalten sich nun Konzeption und Ausführung zueinander? Bieten sie den gleichen psychologischen Aspekt, nur in abweichendem Gradverhältnis, oder sind sie ganz verschieden? Sammeln wir die Äußerungen über die Ausführung der Werke, so finden wir, daß sie nicht entfernt so einheitlich sind wie die Zeugnisse über die Inspiration.

Zunächst klafft ein Gegensatz zwischen solchen Äußerungen, die die Ausführung als eine verlängerte Konzeption, und solchen, die Kälte des Kopfes und nüchterne Klarheit des Urteils als das wesentliche Kennzeichen der Ausführung bezeichnen.

Zur ersten Gruppe gehört z. B. Leopardi, der berichtet:

„Beim Schreiben habe ich mich nie nach etwas anderem gerichtet als nach der Inspiration. Stellt sich diese ein, so kann ich Grundzüge und Einteilung des ganzen Gegenstandes in zwei Minuten niederlegen. Dann pflege ich immer abzuwarten, bis ich einen anderen glücklichen Augenblick habe, und wenn dies geschieht, wofür gewöhnlich einige Monate verfließen müssen, dann fange ich an zu entwickeln, aber so langsam, daß ich kaum auch ein kurzes Gedicht eher als in zwei bis drei Wochen erledigt habe. Dies ist meine Arbeitsweise. Wenn die Inspiration nicht da ist, könnte leichter Wasser aus einem trockenen Holzklotz herauskommen als ein ein-

Digitized by Google

ziger Vers aus meinem Kopfe." Ähnlich äußern sich Goethe, Otto Ludwig und viele andere. Und schließlich will auch Ludwig Richter nur sagen, daß die technische Ausführung eine Auswirkung des Konzeptionszustandes sein müsse, wenn er schreibt: „Der Geist muß stets die Technik bilden, oder vielmehr, die Technik muß sich nach und nach aus dem Geiste bilden und ihm entspringen. Wer eine fremde, angenommene Technik seinem Geiste anpassen will, hat sich verrechnet; beide werden schwerlich harmonieren. Hier steckt die Originalität des Vortrags."

Solchen Urteilen stehen andere gegenüber, die vor allem die Bedeutung der flüssigen Arbeit, des klaren Urteils, der sicheren von der Inspiration loslösbaren Technik betonen. Ja, es fehlt nicht an solchen, die die Bedeutung der Inspiration überhaupt in Frage ziehen.

Ich stelle zunächst auch einige hierhergehörige Aussprüche zusammen. So äußert sich Rodin: „Das technische Wissen und Können ist alles, aber gerade das will kein Mensch glauben. Man will lieber an etwas Außerordentliches, an etwas Übermenschliches glauben, als sich der Wirklichkeit fügen. Technisches Wissen, langsame und überlegte Arbeit, das sieht natürlich nicht so schön aus wie die Inspiration, das macht weniger Effekt; aber doch sind hier die einzigen Grundlagen der Kunst." Oder Ingres meint: „Und wenn ihr für 100 000 Franken Handwerk besitzt, zögert nicht, die Gelegenheit wahrzunehmen, wo ihr noch für einen Sou dazukaufen könnt." Auch viele Musiker haben die Bedeutung der harten Arbeit und des Fleißes neben, ja wohl gar unter Zurücksetzung der Inspiration betont. So hat Bach geäußert: „Ich habe fleißig sein müssen; wer ebenso fleißig ist, wird es ebenso weit bringen können." Und Mozart sagte zu einem Freunde: „Ich versichere Sie, niemand hat soviel Mühe auf das Studium der Kompositionen verwendet als ich. Es gibt nicht leicht einen berühmten Meister, den ich nicht fleißig und oft mehrmals durchstudiert hätte."

Lassen sich diese scheinbar so widersprechenden Aussagen, daß die Ausführung ein immer erneuter Schaffensrausch und anderseits, daß sie gerade durch Kälte des Kopfes gekenn-

Digitized by Google

zeichnet, eine „Technik" sei, überhaupt miteinander vereinen? Man muß dabei zweierlei beachten: erstens, daß auch die Ausführung kein einheitlicher Akt ist, und zweitens, daß die Verhältnisse in den verschiedenen Künsten offenbar verschieden liegen.

Es läßt sich wohl innerhalb jedes Schaffensprozesses eine Kurve feststellen, die von stärkster Gefühlserregung abrückt zu immer größerer Kühle. Je weiter das Werk fortschreitet, je mehr die intuitiv erschaute Grundkomposition sich konsolidiert, um so mehr treten technisches Können und kritische Beurteilung an Wichtigkeit hervor, so sehr, daß am Schlusse der Arbeit der Künstler oft ganz kühl, ja mit Abneigung nur an seinem Werke tätig ist. Alle die Äußerungen, die eine stets wache Inspirationsstimmung fordern, meinen die früheren Stadien der Ausführung, die anderen meinen spätere.

Außerdem liegen die Umstände in den musischen Künsten anders als in den bildenden. Jene haben ja überhaupt ein anderes Verhältnis zur Zeit, sie sind in der Zeit ausgedehnt, bei ihnen gilt es, einen Faden auszuspinnen und mit immer neu einsetzenden Fäden zu verflechten. Gewiß steht auch hier oft eine gleichsam zeitlose Gesamtvision am Anfang, aber die Aufgabe ist nun, diese Gesamtvision in einzelne Situationen auseinanderzulegen, wobei die kontinuierliche Festhaltung der Grundstimmung Voraussetzung ist. Für die Ausführung einer Symphonie wie die eines Dramas aber sind stets ergänzende, wenn auch der Gesamtvision sich einordnende Neuintuitionen erforderlich. — Anders in den bildenden Künsten: da ist es möglich, in einer raschen Skizze die Gesamtvision sofort festzuhalten und diese dann später kühlen Kopfes auszuführen. Eine solche Skizze, die tatsächlich alles Wesentliche des Werkes in sich schließt, ist bei den musischen Künsten selten möglich. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß nicht auch die Ausführung den Maler oder Bildhauer oft noch vor Probleme stellt, die er nicht kühlen Kopfes lösen kann, sondern für die er auf eine besondere Inspiration warten muß.

Digitized by Google

2. DIE KÜNSTLERISCHE TECHNIK

Wie aber auch die seelische Verfassung des Künstlers bei der Arbeit sei, auf jeden Fall benötigt er dabei eine Fähigkeit, die der Laie in der Regel nur in kümmerlichem Ansatz hat: das technische Können, d.h. die Fähigkeit, das, was er in seiner Konzeption erschaut hat, in Klänge oder Worte zu fassen oder in Ton oder auf der Leinwand zu gestalten. Obwohl die Schätzung dieses Könnens, wie ich weiter unten zeigen werde, große Schwankungen durchgemacht hat, ist doch prinzipiell um seine Beherrschung nicht herumzukommen.

Vor einer psychologischen Analyse dieser Funktion müssen wir, wie bereits oben, einem bei Laien verbreiteten Glauben entgegentreten, dem nämlich, es seien Konzeption und technische Gestaltung zwei ganz verschiedene Dinge, so daß geniale Konzeptionen ohne jegliche Fähigkeit der Ausgestaltung vorkommen könnten. Einer solchen irrtümlichen Auffassung ist die von Lessing erwähnte Vorstellung eines „Raffael ohne Hände" entsprungen. M. Dessoir[1]), der zu diesem Thema beachtenswerte Beiträge geliefert hat, zitiert dagegen Hebbels Wort: „Der Maler erobert sich seine Göttin erst durchs Malen." Denn nicht etwa so ist die Inspiration zu begreifen, daß ein innerlich geschautes Bild zunächst vorhanden wäre, das später dann wie eine Vorlage auf die Leinwand kopiert würde. Nein, für den wahren Künstler ist Phantasiebild und Ausführung gar nicht zu trennen, sie sind eins, und darum denken die Künstler jeder Art am besten mit dem Stift in der Hand. Es ist besonders von französischen Psychologen, wie Séailles, Ribot usw., großer Wert auf diese motorische Seite der schöpferischen Phantasie gelegt worden und mit Recht. Denn dieses innere Verwachsen mit der eigentlichen Gestaltung ist tatsächlich etwas, was den Künstler vom Nichtkünstler scheidet. Nicht daß hier etwas vorläge, was bei anderen Menschen fehlte! In gewissem Grade hat jedermann diese Fähigkeit, sein Innenleben in Gesten oder Tönen zu äußern, in Worte zu fassen oder im Bilde festzuhalten. Beim Künstler ist das nur zur vollendeten Beherrschung der Mittel

1) M. Dessoir: Ästhetik der allgemeinen Kunstwissenschaft. S. 234 ff.

Digitized by Google

gesteigert. Er denkt beständig in seinen spezifischen Ausdrucks- und Gestaltungsformen. Darum kommen auch die bekannten Typen des ewig in Stimmungen schwelgenden und immer auf die Inspiration wartenden Kaffeehausliteraten niemals zur wirklichen Gestaltung, weil bei ihnen nicht die Formung mit der Vorstellung eins geworden ist. Es geht ihnen allen wie jenem Ulrik Brendel bei Ibsen: sie schwelgen in einem Gefühl inneren Reichtums, aber, nicht an die zähe Arbeit der Gestaltung gewöhnt, versagt ihre Ausdrucksfähigkeit in dem Augenblick, wo sie dieselbe gebrauchen wollen. Daher denken die Künstler am liebsten „im Material". Im Formen selber kommen ihnen die besten Gedanken, wenn auch die allgemeine Konzeption ihnen innerlich blitzartig aufgegangen war. Ebenso arbeiten viele Dichter, z. B. Zola, am besten schreibend. Gerade durch den Schreibmechanismus, wozu allerdings ein inneres Mitsprechen kommt, werden die Gedanken offenbar ausgelöst. So eng nun auch Ausdruck und Gestaltung im Kunstschaffen, auch bereits in der Inspiration, zusammenhängen, so läßt sich doch bis zu einem gewissen Grade alles das absondern, was man als künstlerische Technik bezeichnet, der bei der Ausführung der Hauptanteil zukommt. Sie läßt sich darum absondern, weil die gleichen psychophysischen Funktionen von Leuten betätigt werden, denen gerade das schöpferische Kunstwollen fehlt: also wenn jemand einen anderen Menschen rein äußerlich mimisch kopiert, wenn jemand musikalische Signale auf der Trompete bläst, wenn jemand über einen Unglücksfall mündlich oder schriftlich in der Absicht möglichst exakter Reportage berichtet, wenn jemand einen anderen abzeichnet ohne jeden künstlerischen Zweck, bloß um photographische Treue zu erzielen, so haben wir es mit dem zu tun, was man als Technik aus dem Kunstschaffen aussondern kann. Man könnte sagen: Technik ist Kunst minus alles Ästhetischen, d. h. Kunst unter Abrechnung jedes Willens zum ästhetischen Ausdruck eigenen Seelenlebens oder zum ästhetischen Eindruck auf fremdes Seelenleben, Kunst geübt zu rein sachlichen Zwecken der Nachahmung, der Vermittlung. Diese Technik kommt nämlich in erstaunlichen hohen Graden auch bei Menschen vor, denen doch der göttliche Funke des Schöpfe-

Digitized by Google

rischen versagt ist. Das ist der Fall des reproduktiven Künstlers niederen Ranges, des Virtuosen im tadelnden Sinne. In allen Künsten begegnet uns dieser Typus: die Vertreter der „Kapellmeistermusik", gewandte Kopisten in den bildenden Künsten, die flinken Reimschmiede in der Dichtkunst. Sie sind oft auf den ersten Blick nicht vom wirklich schöpferischen Genius zu scheiden, sie bedienen sich der gleichen, erlernbaren Ausdrucksmittel wie die schöpferischen Genies, aber ihre Arbeit bleibt auf vorgebauten Wegen, sie dringen nicht vor in nie betretenes Land. Ich meine damit natürlich nicht die schöpferischen Begabungen unter den reproduzierenden Künstlern: es gibt natürlich auch unter Dirigenten und Virtuosen, unter kopierenden Kupferstechern und Radierern schöpferische Veranlagungen, die ihr Schöpfertum allerdings nur in Anlehnung an andere Schöpfer betätigen können.

Die besondere künstlerisch-technische Begabung, das spezifische „Talent" nun liegt darin, daß die Fähigkeit der motorischen Weiterleitung besonders leicht vonstatten geht, so daß sie auch in höherem Grade ausbildbar ist. Beides muß zusammenkommen. Gewiß fehlt es nicht an pathologischen Ausfallerscheinungen, bei denen eine Art von „Ataxie" festzustellen ist. So gibt es Menschen ohne jedes „Rhythmusgefühl", d. h. solche, bei denen rhythmische Töne nicht, wie es bei normalen Menschen der Fall ist, motorische Reaktionen auslösen. Das sind jene Individuen, die niemals tanzen lernen oder, falls sie versuchen, ein Instrument zu spielen, nicht Takt zu halten vermögen, weil bei ihnen die natürliche Koordination von Gehörseindruck und motorischer Reaktion fehlt. Das Normale ist indessen, daß sie vorhanden ist, und das Übernormale, das spezifische Talent für Tanz und zum guten Teil auch für Musik und Verspoesie, beruht in besonderer Ausbildung der Motilität, also daß sich jeder rhythmische Reiz ungehemmt und exakt den motorischen Organen mitteilt. — Ähnlich ist's mit der zeichnerischen Begabung. Auch hier sind jene Kinder, die gar kein „Talent haben", d. h. die überhaupt nicht vermögen, eine Vorstellung oder eine Wahrnehmung der Hand und dem Stift mitzuteilen, nicht die Norm, sondern gerade abnorme Ausnahmefälle. Das „Talent" offenbart sich nur in

Digitized by Google

der größeren Leichtigkeit, mit der die Innervation vor sich geht. Das normale Kind hat durchaus eine Anlage zum Zeichnen und zum Modellieren, und daß so viele Erwachsene sie einbüßen, beruht nicht darauf, daß ihnen diese Anlage von Hause aus gefehlt hätte, sondern daß sie verkümmert ist. Ebenso ist's mit anderen Begabungen, so der Fähigkeit, richtig nachzusingen oder den sprachlichen Ausdruck für ein Erleben zu finden. Es ist bei fast jedem normalen Kinde zu beobachten, daß es bis zum zehnten Jahre oft über überraschende Ausdrucksfähigkeit verfügt, daß es z. B. reizend zu erzählen vermag, eine Fähigkeit, die sich später, wenn sie nicht gepflegt wird, verliert. In der Pubertätszeit treten in der Regel starke Hemmungen ein, die jedoch überwunden werden können. Fast jeder Junge erzählt als Sextaner besser, als wenn er in Tertia sitzt. Es geht die „Naivität" verloren, d. h. die natürliche, ungehemmte Übertragung ins Motorische.

Indessen ist die Psychologie der Technik nicht bloß im Motorischen zu suchen. Zur Auslösung aller motorischen Akte sind stets eine Menge von voraufgehenden seelischen Prozessen nötig, die ebenfalls erforscht werden müssen, wenn wir die technische Veranlagung studieren wollen.

Man wird gut tun, wie das Meumann für die Technik des Zeichnens angegeben hat, das Wesen der technischen Anlage an solchen Individuen zu studieren, bei denen diese Technik nicht vorhanden ist. So paradox es zunächst klingt, wir werden für die Psychologie des musikalischen aus der Psychologie des unmusikalischen Menschen, für die Psychologie des guten Zeichners vom schlechten Zeichner Wesentliches zu lernen haben.

Dabei ergibt sich nämlich, daß die Mängel der technischen Veranlagung auf höchst verschiedene Ursachen zurückgehen können, woraus wir weiter folgern müssen, daß die seelische Bedingtheit der technischen Fertigkeit viel zu kompliziert ist, um auf eine einheitliche Formel gebracht werden zu können, daß, so gewiß im großen und ganzen eine motorische Veranlagung da sein muß, daneben doch noch eine Menge anderer psychischer Funktionen intakt und ausgebildet sein müssen, damit eine sichere Technik möglich sei.

Digitized by Google

Da nun die verschiedenen Kunstzweige auch ganz verschiedene Techniken haben, so ist das Problem nicht pauschal zu lösen, sondern wir müssen die einzelnen Kunstzweige gesondert behandeln, um der Verflochtenheit der Phänomene gerecht zu werden.

3. PSYCHOLOGIE DER MUSIKALISCHEN TECHNIK

Ich beginne mit der Psychologie der musikalischen Technik. Der Laie versteht darunter in der Regel die Beherrschung eines oder mehrerer Instrumente. Nun bestehen gewiß Zusammenhänge zwischen Instrumentaltechnik und der fürs Schaffen nötigen Technik, aber sie sind nicht identisch. Am wenigsten sind alle schaffenden Künstler Virtuosen gewesen. Künstler ersten Ranges, wie Richard Wagner, waren instrumentaltechnisch ihren eigenen Schöpfungen nicht gewachsen, und Berlioz soll sich sogar gerühmt haben, daß er nicht Klavier spielen konnte. Zumal das Schaffen des späten Beethoven ging ganz ohne Kontakt mit der Reproduktion vonstatten, da er ja gar nicht mehr zu hören vermochte, was seine Hände an Tönen dem Flügel entlockten. Es ist also die Beherrschung eines Instruments für das Kunstschaffen nicht vonnöten, wenn auch die meisten Künstler am Flügel gearbeitet haben, um sofort die Klangprobe vorzunehmen, ebenso wie sie auch dort, wo sie frei schaffend niederschrieben, doch nachträglich noch Korrekturen nach der Wirkung vornahmen. Besonders bei Orchester- oder Chorwerken ist die Ausführung am Klavier doch nur ein dürftiger Ersatz, und die Produktion ist im wesentlichen eine freie Schöpfung der Phantasie, also daß zuweilen nach der ersten orchestralen Aufführung durchgreifende Umänderungen vorgenommen werden mußten.

Immerhin wollen wir für unsere Untersuchung der musikalischen Technik zunächst einmal die populäre Auffassung des „musikalischen" Menschen zugrunde legen, d. h. eines solchen, der — ohne selbst schöpferisch zu sein — dank einer besonderen Anlage imstande ist, von anderen geschaffene Werke in ästhetisch wirkungsvoller Weise zu reproduzieren. Nur in sekundärer Weise wird uns dabei die Frage beschäftigen, ob das mit natürlichen Mitteln, dem Kehlkopf, oder mit künstlichen,

Digitized by Google

den Instrumenten, geschieht; denn vom psychologischen Standpunkt aus gesehen sind ja auch Kehlkopf, Stimmbänder usw. „Mittel", Instrumente.

Die musikalische Technik findet sich bereits in der Tierwelt vorgebildet. Ursprünglich sind auch die Lautäußerungen nur Ausdruck, unmittelbarer Ausdruck, wie wir oben sahen, der auch praktischen Zwecken, der Schreckerregung, Werbung und ähnlichem zu dienen vermag. Daneben aber können sie auch ästhetische Bedeutung erlangen, da die Töne beim Ausführenden wie bei anderen Lust zu erregen vermögen. Ist das der Fall, so wird er nach dieser Richtung hin gesteigert, die Ausdrucksmöglichkeiten werden besonders geübt, es entwickelt sich eine künstlerische Technik. Diese ist bei manchen Vögeln insbesondere recht stark entwickelt, sie geht ganz offenbar nicht mehr bloß auf Geräuschentwicklung, sondern auf die Bildung von Klängen aus, das heißt solchen Tönen, bei denen die Beimischung von unlustvollen Geräuschen möglichst ausgeschieden wird, da die reinen Klänge das Ohr lustvoll berühren. Daß die reinen Klänge das menschliche Ohr angenehmer affizieren als unreine Geräusche, ist eine durch die Entwicklung der Tonkunst deutlich erwiesene Tatsache, denn wo sich die Musik zu systematischer Kunst entwickelt hat, bewegt sie sich in der Richtung auf den reinen Klang hin, was sich erst später wieder kompliziert.

Um nun die Befähigung zur musikalischen Technik, die gemeinhin so genannte musikalische Begabung, zu untersuchen, fragen wir — gemäß dem oben dargelegten methodischen Prinzip — nicht, was haben diese Menschen vor anderen voraus; denn noch weniger als bei der schöpferischen Befähigung dürfen wir hier eine exzeptionelle Anlage annehmen, sondern wir fragen, was mangelt denen, die diese Begabung nicht haben. Nach meinen an sehr zahlreichen Individuen angestellten Nachprüfungen kann es sich dabei um folgende Tatbestände handeln, die allerdings selten ganz isoliert, meistens in mannigfach wechselnden Gruppen kombiniert vorkommen.

1. Es kann eine im allgemeinen sehr geringe Emotionalität vorliegen, so daß auf fremden Ausdruck überhaupt nur ganz schwach reagiert wird, was sich dann für musikalischen Aus-

Digitized by Google

druck, der zum Teil wenigstens eine erst zu erlernende Sprache darstellt, deutlich zeigt. Für solche Menschen sind Töne eben Töne, ein mehr oder minder angenehmes Geräusch, in das sie aber Stimmungen und Affekte nicht hineinzuhören vermögen. Damit fehlt natürlich von vornherein ein wesentliches Interesse an der Musik, so daß keine Anregung für vertiefendes Studium wach wird. Es sind das nicht bloß spezifisch unmusikalische, vielmehr überhaupt unkünstlerische Naturen, obwohl es Fälle genug gibt, wo neben der geringen Emotionalität der Musik gegenüber starke Empfänglichkeit für andere Kunsteindrücke besteht. Dann aber kommen in der Regel speziellere Ausfälle hinzu.

2. Es kann eine mehr oder minder ausgeprägte Unfähigkeit zur Apperzeption von Konsonanzen und Intervallen bestehen. Das betreffende Individuum vermag keinen Unterschied zwischen Quarten und Quinten zu hören; sie scheinen ihm gleich zu klingen. Es fehlt auch der Sinn für Reinheit und Unreinheit der Töne, und selbst eifrige Schulung des Ohrs vermag wenig zu bessern. In diesem Falle liegen unzweifelhafte organische Mängel im Gehörorgan vor.

3. Es kann bei bestehender Unterscheidungsfähigkeit für wechselnde Tonhöhe das für alle Musik so fundamentale Rhythmusgefühl mangeln. Das verrät sich selbst bei eifrigen Musikern in der Unfähigkeit „Takt" zu halten, auf niederen Stufen der Begabung aber zeigen sich solche Individuen unfähig, selbst auf markante Tanz- und Marschrhythmen adäquat durch Bewegungen zu reagieren.

4. Es können fehlen die erworbenen Schemata, die für die Apperzeption komplizierterer Gebilde Voraussetzung sind. Zwar bilden sich solche Schemata innerhalb unserer Kultur ziemlich allgemein aus als Übung in der Apperzeption der diatonischen Tonleiter und ihrer Hauptintervalle, ebenso der einfacheren Harmonien wie Dreiklänge, Quartsextakkorde usw. Außerhalb unserer Musikkultur aufgewachsene Individuen aber, z. B. Chinesen oder Japaner, verfügen nicht über diese Schemata, sie verhalten sich daher unserer Musik gegenüber ähnlich wie die unter die zweite Kategorie einzureihenden Menschen, ebenso wie auch der musikalisch geschulte Euro-

Digitized by Google

päer bei ostasiatischer oder sonstiger exotischer Musik sich ohne die nötigen Schemata ziemlich hilflos vorkommt. Aber auch innerhalb unserer Musikkultur sind die meisten Menschen in der Beherrschung der Schemata gewöhnlich ein Menschenalter hinter den führenden Meistern ihrer Zeit zurück, woraus sich erklärt, daß fast alle schöpferischen Musiker von der Masse ihrer Zeitgenossen nicht „verstanden" werden, nur von wenigen sehr geübten Kennern, während bereits die nächste Generation als ganz selbstverständlich in ihre Schematik hineinwächst.

5. Die geringe Fähigkeit zu musikalischer Betätigung kann jedoch auch bei guter Befähigung zur Apperzeption von Intervallen und Rhythmen auf einem schwachen musikalischen Gedächtnis beruhen. Es gibt Menschen, die lebhaft empfänglich für musikalische Eindrücke und doch nicht imstande sind, Melodien zu behalten oder sich Harmonien zu merken. Sie wissen, daß etwas falsch ist, können aber das Richtige nicht angeben.

6. Diese Unfähigkeit der Reproduktion von Melodien kann aber auch auf Mängeln der Koordination der Motorik zu den Gehörsvorstellungen beruhen. Solche Individuen geben an, sie hörten innerlich die Melodien ganz richtig, sie träfen aber im Singen oder im Greifen auf der Geigensaite den Ton nicht.

7. Davon zu sondern ist in manchen Fällen ein auch für nichtmusikalische Betätigung bestehendes Ungeschick der Hände oder der Tonerzeugungsorgane. Unbeweglichkeit der Fingerglieder, nervöses Zittern und ähnliches hat schon manchem bei fraglos bestehendem musikalischem Talent die Erwerbung gewandter Technik unmöglich gemacht.

8. Auch das Bestehen starker Hemmungen kann sehr hinderlich für die Ausübung sein, vor allem überstarke kritische Neigungen, was sich in Ängstlichkeit, Unsicherheit, leichter Entmutigung, Störung durch falsche Töne usw. äußert.

9. Auch eine mangelnde Koordination der optischen Eindrücke zu den akustisch-motorischen Ausdrucksmöglichkeiten kommt vor. Bei fragloser musikalischer Begabung lernt das Individuum nicht vom Blatt singen, ist schwerfällig im Primavistaspiel, während es auswendig gelernte Stücke mit Leichtigkeit zu reproduzieren vermag.

Digitized by Google

10. Nur bei anspruchsvollerer musikalischer Betätigung tritt die Unfähigkeit zu geistiger Beherrschung größerer Tonwerke hervor, die Unfähigkeit, komplizierte Sätze zu überschauen und als ganze zu apperzipieren. Ein solches Individuum wird nie imstande sein, in einer Fuge oder Sonate mehr als den sinnlichen Wohllaut oder eine allgemeine Stimmungseinfühlung zu erleben, jede musikalische Architektonik im höheren Sinne bleibt ihm verschlossen.

Mit dieser Aufstellung dürften die wesentlichsten und typischen Fälle geringer musikalischer Fähigkeit erfaßt sein. Gewiß können noch andere Störungen bestehen, doch kommen sie nur selten vor. Es kann ferner hier nicht auf die besonderen Korrelationen eingegangen werden, die zwischen den einzelnen Mängeln bestehen, denn vielfach hängen sie psychologisch eng zusammen. Der Leser möge unter Zugrundelegung dieser Übersicht selbst an konkreten Fällen Nachprüfungen veranstalten, nicht nur bei unmusikalischen Menschen, auch bei musikalischen, denn geringere Ausfälle der einen oder anderen Art lassen sich auch bei begabten Musikern feststellen.

Eine besondere Frage ist die nach der Angeborenheit dieser Mängel bzw. ihrer Kompensierbarkeit durch Übung. Meiner Erfahrung nach sind bis zu einem gewissen Grade alle solchen Mängel (abgesehen vielleicht von radikalen organischen Ausfallerscheinungen in der Apperzeptionsfähigkeit) auszugleichen, und es wird die Aufgabe des guten Musikpädagogen sein, sich über die speziellen Mängel eines Schülers klar zu werden.

Für uns handelt es sich an dieser Stelle nur um die theoretische Auswertung dieser Feststellungen. Und zwar haben wir dafür das Negativbild, das wir bisher gaben, in ein Positiv zu verwandeln. Wir können also sagen, zur Sicherheit in der Technik ist eine hinreichende, ja starke Ausbildung aller oder wenigstens der meisten der bei Unmusikalischen gehemmten Anlagen unumgänglich. Es bestehen aber zuweilen selbst bei bedeutenden Musikern Mängel in der einen oder anderen Hinsicht, sei es, daß die Harmonisierung Härten zeigt, die Komposition nicht genügend überschaut ist oder ähnliches, was sich in ihren Werken leicht erkennen läßt.

Digitized by Google

4. PSYCHOLOGIE DER DICHTERISCHEN TECHNIK

Es besteht zwischen der technischen Begabung in den verschiedenen Künsten in vielen Punkten ein fragloser Parallelismus, wenn auch einzelnes divergiert. Wir werden daher auch in den anderen Künsten eine ähnliche Übersicht von Ausfallerscheinungen bei schlechten Technikern und den ihnen entsprechenden Vorzugsbefähigungen bei guten Technikern feststellen können.

In der Poesie pflegt von Technik nicht so viel die Rede zu sein wie in anderen Künsten. Viele Menschen meinen mit jener Goethischen Gestalt im „Götz": „So fühl ich denn, was den Dichter macht, ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz!" Man nimmt an, daß das leidenschaftlich erregte Gefühl von selbst sich seinen sprachlichen Ausdruck schaffe. Das ist, wie wir bereits sahen, bis zu einem gewissen Grade richtig, damit es jedoch Gestaltung werde, braucht's doch auch einer besonderen Beherrschung der poetischen Darstellungsmittel, die lange nicht jedem gegeben ist. Die meisten Gebildeten, die durch beständigen Umgang mit Dichtungen selbst, auch ohne daß sie das beabsichtigt haben, deren Ausdrucksformen übernommen haben, ahnen gar nicht, welch geistige Leistung für den Un- und auch Halbgebildeten das Finden eines Reimes, das Zusammenbringen eines einfachen Prosaaufsatzes ist. Ja, wie viele Gebildete gibt es denn, die imstande sind, über ein einfaches Thema klar, in fesselnder und lebendiger Form zu sprechen? Man frage einmal bei Zeitungsredaktionen an! Also mit der angeblich „natürlichen" Ausdrucksbeherrschung ist's nicht weit her!

Weil die technischen Fertigkeiten des Dichters wie die Sprachbeherrschung zum Teil auch vom Nichtdichter gefordert, ja oft stillschweigend bei ihm vorausgesetzt werden, so meint man oft, es bedürfe fürs Dichten keiner spezifischen Technik. Indessen steckt in jener Meinung nur ein sehr geringes Körnchen Wahrheit. Prüfen wir nämlich die Werke, die für Dichtungen ausgegeben werden, abgesehen von ihrer schöpferischen Bedeutung rein auf das Technische hin durch, so ergibt sich, daß viele selbst große Dichter im Technischen auffallende Män-

Digitized by Google

gel offenbaren, und es wird deshalb nicht überflüssig sein, einmal die Erfordernisse einer sicheren Technik an den Ausfallerscheinungen darzulegen.

Und „schöpferisch" ist selbst die Fähigkeit, für innerlich Geschautes oder Gefühltes eine sprachliche Fassung zu finden, noch lange nicht. Ein solcher Ausdruck kann sich, ja pflegt sich in rein konventionellen Bahnen zu bewegen und ist insofern Technik. Ja, die starke Sozialisierung der Sprache arbeitet dem schöpferischen Sprachausdruck gerade entgegen. Da für die Mehrzahl der Menschen die Sprache ja nicht so sehr dem individuellen Ausdruck, als der praktischen Einfügung des Individuums in soziale Zusammenhänge zu dienen hat, so legt unsere Erziehung mit Recht den Hauptnachdruck auf die Anpassung an die Konvention. Sie unterdrückt aber damit gerade die spontane Ausdrucksfähigkeit. Deshalb werden wir bei Kindern und primitiven Leuten, bei denen diese Eingliederung nicht so weit gediehen ist wie beim „Gebildeten", oft überrascht durch die Originalität der Ausdrucksweise. Schöpferische Sprachbeherrschung ist also etwas in gewissem Sinne Asoziales, obwohl der Charakter des „Schöpferischen" doch wieder darin liegt, daß das Geschaffene überindividuelle Wirkung hat. Sehen wir Beherrschung der Sprache als Technik an, so müssen wir doch auch gewisse Durchbrechungen der Sprachkonventionen als Technik bezeichnen. Die Grenze ist da schwer zu ziehen.

Haben doch einzelne Dichter wie Dante, Luther sich ihre Sprache erst selbst gebildet! Die Bereicherung der Sprache kann so vor sich gehen, daß aus dem wild wuchernden Material der Volkssprache neue Schößlinge in den Garten der Dichtung verpflanzt werden. So findet man in den Werken Goethes, Kellers, Liliencrons, um nur ein paar Namen zu nennen, gar manches Blümlein, das auf dem Boden ihrer heimatlichen Mundart erblüht ist und durch sie in die dichterische Sprache zum erstenmal eingeflochten wurde. Gelegentlich aber bilden sie auch selber ganz neue Worte, besonders solche lautmalerischer Art, die gerade durch suggestive Klangwirkungen doch unmittelbar verstanden werden. Auch hierfür verweise ich auf Goethe, der z. B. in seinem Hochzeitslied eine Menge neuer

Digitized by Google

Worte geschaffen hat, die infolge ihres Klangwertes unmittelbar verständlich sind. Auch Zusammensetzungen von Worten zu neuen Gebilden wirken oft als Bereicherung. Auch hierfür bietet im Deutschen Goethe die schönsten Beispiele: „Nebelglanz", „feuchtverklärtes Blau", „sonnenhaft" und zahlreiches andere wirkt wie völlige Neuschöpfung. Von anderen Sprachschöpfern, die allerdings oft auch in Absonderlichkeiten und Geschmacklosigkeiten sich verirren, seien Rabelais, Fischart, Jean Paul genannt. Alles das aber geht bereits über das rein Technische hinaus.

Ohne also eine scharfe Grenze ziehen zu wollen zwischen Technik und schöpferischer Gestaltung, können wir doch eine Reihe von Tatsachen erwähnen, die fraglos der technischen Fertigkeit zuzuweisen sind. Und zwar verfahre ich auch hier so, daß ich zunächst ein Negativbild entwerfe, da dort, wo es fehlt, das Technische sich besonders bemerkbar macht, während es dort, wo es vollendet beherrscht wird, ganz zurückzutreten pflegt.

1. Kaum ins Gebiet der eigentlichen Technik, wohl aber als Voraussetzung dafür, gehört eine allgemeine Emotionalität mit spezieller Richtung auf das klangliche wie das imaginative Element der Sprache. Beides fehlt zuweilen: es gibt Dichter, die bei hohem Schwung des Gefühls und kühner Sprache keinen Sinn für den klanglichen Wert der Worte und Sätze haben, und andere, die sich am bloßen Lautklang berauschen können, auch ohne daß den Worten ein bedeutender Gehalt innewohnte. Beides aber weist in der Regel zurück auf speziellere Mängel in der seelischen Ausbildung.

2. Ein Mangel der poetischen Technik ist es vor allem, wenn „kein Organ" für den reinen Lautklang der Worte vorhanden ist, wenn sich das „Gewissen des Ohres", von dem Nietzsche gelegentlich spricht, nicht auf unschöne Konsonantenhäufungen, Vokaldisharmonien, Hiaten, Unreinheit des Reims und ähnliches erstreckt. Selbst bei bedeutenden Dichtern finden sich in dieser Hinsicht Nachlässigkeiten, so z. B. die oft sehr unreinen Reime bei Schiller und anderen deutschen Dichtern (das französische Ohr ist in dieser Hinsicht weit feinfühliger als das deutsche).

Digitized by Google

3. Oft verquickt sich mit diesem Mangel das Versagen des rhythmischen Gefühls. Es werden in der Verssprache unmögliche Hebungen nebeneinander gestellt, das Gleichmaß der Siebenzahl ohne Notwendigkeit durchbrochen, durch falsch gewählte Reimwerte falsche Akzente in die Strophe gebracht. In der poetischen Prosa äußert sich der Mangel an Rhythmus vor allem im Bau schleppender, schlechtgegliederter Perioden, Mangel an Leichtigkeit oder Tempo der Rede und was ähnliche Verstöße mehr sind, die einem oft die Freude an gedanklich edlen Schöpfungen verderben können. Ja, leider ist es nur wenig Prosaikern überhaupt aufgegangen, daß auch die Prosa ihren Rhythmus und ihre Technik hat, und als bewundernswertes Beispiel zäher Arbeit nach dieser Richtung stellt sich Flaubert dar, der oft lange an der Rhythmik eines einzigen Satzes arbeiten konnte.

4. Zur Technik der Poesie gehört auch die Beherrschung der bestehenden Schemata. Grob gesprochen: wenn einer Sonetten baut, muß er das Schema des Sonetts kennen, ehe er Hexameter schmiedet, muß er sich deren spezifische Gesetzlichkeit zu eigen gemacht haben. Natürlich ist's mit diesem Schematismus allein nicht getan. Oft zeigt sich der schöpferische Dichter ja gerade in der Durchbrechung der Schemata. Aber beherrschen muß er die Schematik auch dann. Die Poesie aber bedient sich auch anderer Schemata, so der Metaphern, der Metonymien, der schmückenden Beiworte und wie die tausenderlei Mittel alle heißen, die die Poetik überliefert, deren Kenntnis gewiß nicht den Dichter zum Dichter macht, aber doch ein notwendiges Mittel für ihn, eben Technik, ist.

5. Eine gute Technik setzt aber auch ein gutes Gedächtnis voraus. In sprachlicher Hinsicht vor allem einen reichen Wortschatz und dessen lebendige Verfügbarkeit. Nur auf Grund einer solchen kann sich der Dichter innerhalb der Sprachkonvention einen persönlichen Ausdruck schaffen. Gedächtnissache ist z. B. auch der Reichtum an Reimen, so daß die klanglichen Assoziationen üppig heranströmen. Aber auch im Hinblick auf das Imaginative der Sprache ist ein lebendiges Gedächtnis vonnöten. Nur dann werden sich rechte Bilder und Vergleiche darbieten, wird jene Fülle der Gefühle möglich sein, die eine

Digitized by Google

Dichtung reich macht. Daß das Gedächtnis aber nicht aus fremden Dichtungen schöpfen wird, ist selbstverständlich.

6. Freilich ist die sichere Beherrschung des Wortschatzes nicht bloß eine Sache des Vorstellungsgedächtnisses, sondern auch des motorischen Gedächtnisses. Das Denken verläuft ja zum guten Teil in innerem Sprechen, und dieses selbst wirkt schöpferisch. „L'idée vient en parlant" meint Heinrich von Kleist in seinem feinen Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden". Daß speziell der dramatische Dichter schlagkräftigen Ausdruck findet, setzt eine spezifisch motorisch-mimische Begabung voraus. Auch diese Fähigkeit, jede Person nach ihrem Charakter reden lassen zu können, was durch Einfühlung und motorische Reaktion, nicht durch äußere Nachahmung geschieht, ist zum Teil wenigstens Sache einer Technik.

7. Eine sichere Technik wird oft gehemmt durch ein Übermaß an Kritik, ein verfrühtes Eingreifen der Reflexion, die die Instinkte unsicher macht. Wir haben Beispiele genug in der Literatur, daß, aus allzuviel Reflexion über die Technik, die Technik selbst unsicher wurde. Beispiel: Otto Ludwig.

8. Als dichterische Technik im besonderen Sinne pflegt man vielfach die geistige Beherrschung großer Zusammenhänge, alles das, was man als „Komposition" bezeichnet, anzusprechen. Wir haben Werke genug, die sich fast als Lehrbücher darbieten, aus denen man die „Technik des Dramas", die „Technik des Romans" erlernen kann. Was hier zusammengestellt ist, sind Regeln, die man von erprobten Werken abstrahiert hat und die vor allem die Anordnung der Geschehnisse, aber auch die Gestaltung der Charaktere und ähnliches betreffen. Derartige Lehren sind für den Dichter und Theoretiker sicher recht interessant; ob ein Genie daraus viel entnommen hat, berichtet freilich die Literaturgeschichte nicht. Solche Regeln sind Krücken für einen, der nicht von Natur gehen kann, nicht mehr. Sie pressen in rationale Regeln, was nur der irrationale ästhetische Takt erspüren kann. Werke, die genau jenen Regeln genugtun, brauchen noch lange keine wirksamen Dichtungen zu sein. Freytags „Fabier" z. B., das Werk, das genau nach seinen Rezepten gebraut war, wirkte als ein kalter Gipsabguß, niemals

Digitized by Google

als lebenatmendes Kunstwerk. Jene Regeln wollen den Verstand an Stelle des künstlerischen Instinktes setzen. Daher pressen sie die lebendige Fülle des Lebens in tote Schemata, und das Schlimmste ist, es gebärden sich solche Regeln, die ursprünglich nur praktischer Natur waren, nachher als absolute Gesetze. Man hat's erlebt mit den drei Einheiten des französischen Dramas, den spanischen Stiefeln für die lebendige Bühnenkunst.

Gewiß ist für die Gruppierung des Stoffes ein heller Verstand notwendig, es gibt dabei Schritte, die nur klare Erkenntnis unternehmen kann. Aber dieser Verstand darf sich, wenn er nicht tote Kinder zur Welt bringen will, niemals selbstherrlich gebärden, sondern muß stets in engster Fühlung mit dem künstlerischen Instinkt, dem Sinne für die irrationale Wirkung des Kunstwerks bleiben.

5. PSYCHOLOGIE DER TECHNIK IN DEN BILDENDEN KÜNSTEN

Auch die Ausführung von Bildkunstwerken setzt eine besondere Fähigkeit voraus, die getrennt von der schöpferischen Begabung vorkommt und die ihre eigenen, psychologisch sehr interessanten Bedingungen aufweist: die Fähigkeit, das geistig geschaute Bild auf das Papier, die Leinwand oder in Ton zu übertragen. Wenn ich sage, daß diese „technische" Seite von der schöpferischen zu trennen ist, so denke ich dabei an jene Veranlagungen, die man bei reproduzierenden Künstlern wie Lithographen, Radierern, Kopisten aller Art findet. Solche Leute verstehen es, ohne imstande zu sein, selbstschöpferisch zu gestalten, doch von anderen Erschautes und Gestaltetes höchst exakt nachzubilden. Aber auch bei Durchschnittsmenschen finden wir eine hohe technische Veranlagung dieser Art, die keineswegs aus schöpferischer Vision herauszuwachsen braucht, wenn auch natürlich bei allen Reproduktionen ein gewisser Einschlag von oft ganz unbewußtem Schöpfertum, Ausstrahlung der Subjektivität mit unterläuft. Die völlig getreue Kopie ist ein idealer Grenzfall, irgendwie verraten alle Nachbildungen ihren Schöpfer, wenn auch vielleicht nur die Mängel der Kopie geistiges Eigentum des Kopisten sind.

Digitized by Google

Immerhin ist zuzugeben, daß wenigstens in abstracto schöpferisches Erschauen und technische Fertigkeit sich trennen lassen und, wie es Techniker ohne schöpferische Vision gibt, so gibt es auch Schöpfer von geringer technischer Begabung. Zwar pflegt man in den bildenden Künsten höhere Anforderungen an die Technik zu stellen als in der Dichtung, wo es sogar schlechte Stilisten und Leute von geringer Formbegabung zu Namen gebracht haben; daneben hat man jedoch manchen Malern von Rang vorgeworfen, sie könnten (wie Böcklin) nicht zeichnen, oder nicht malen (wie Cornelius), ja man hat solchen Künstlern ausgesprochene Zeichenfehler oder koloristische Härten, die sich nicht durch andere ästhetische Werte rechtfertigen, angekreidet. Es kann sich dabei gewiß um Nachlässigkeiten handeln, immerhin jedoch beweist auch das, daß schwache Technik neben bedeutender visionärer Kraft bestehen kann.

Für die Entstehungsgeschichte der zeichnerischen Technik ist zunächst die Tatsache bedeutsam, daß sie weder phylogenetisch noch ontogenetisch mit einem Kopieren von sinnhaften Objekten beginnt, sondern daß alles primitive Zeichnen, Malen, Formen ein Übertragen abstrakter Vorstellungen, meist bloßer Schemata der Objekte ins Material ist, eine Kontrolle oder Zuhilfenahme der sinnhaften Wahrnehmung. (Man darf als Gegeninstanz gegen diese Erkenntnis nur mit Vorbehalt auf die paläolithischen Kunstwerke verweisen, die überraschende Naturbeobachtung bezeugen, denn mögen diese Funde auch in sehr alte Zeiten zurückgehen, so wissen wir doch nicht das geringste darüber, was ihnen an Vorstadien vorausgegangen ist, und wir dürfen chronologisches Frühstadium nicht ohne weiteres mit psychologischem Frühstadium gleichsetzen; hier handelt es sich um letzteres!) Im allgemeinen steht große Objekttreue nicht im Anfang der Kunstentwicklungen, sondern setzt erst auf späteren Stufen, ja oft gegen das Ende langer Entwicklungsreihen ein.

Neuere Untersuchungen der Ethnographen wie der Kinderpsychologen zeigen vielmehr ziemlich übereinstimmend, daß das primitive Gestalten ohne Modell arbeitet, daß es sich auch dann, wenn es bestimmte Objekte festhalten will, damit begnügt, gewisse markante Kennzeichen herauszuheben, im übri-

Digitized by Google

gen aber sich mit schematischer Andeutung begnügt. W. Stern drückt das folgendermaßen aus: „In den Frühstadien begnügt es [das Kind] sich damit, Strich für Strich zu registrieren, was es von dem Gegenstand, den es zeichnen will, weiß — oder noch besser ausgedrückt: an welche — ihm charakteristisch scheinenden — Merkmale des Gegenstandes es denkt; denn das Darandenken ist natürlich noch lückenhafter als das Wissen, und daher sind diese ersten Schemata von einer oft grotesken Unvollständigkeit. Anderseits enthalten sie manches, was gar nicht sichtbar, wohl aber Gegenstand des Wissens ist, z. B. Wurzeln der Bäume, Körper des Menschen unter den Kleidern u. a. m.“[1])

Die Tatsache der schematischen Nachahmung ist unzweifelhaft, viel schwieriger ist die Frage nach dem begleitenden Bewußtsein bei dieser Tätigkeit. Auf keinen Fall darf man annehmen, das Kind habe bei seinem Zeichnen ein bewußtes Erkennen der Unzulänglichkeit; im Gegenteil, es ist wenigstens in der Regel überzeugt, seine Bilder seien so gut, wie es überhaupt möglich sei. Das ist nämlich das Eigentümliche bei einem guten Teil nachahmender Darstellung, nicht bloß der kindlichen, daß der Schöpfer die nicht übereinstimmenden Züge gar nicht bemerkt und das Gegebene für vollgültige Darstellung nimmt, wenn nicht kritische Aufmerksamkeit darauf gelenkt wird. Sowenig als wir uns beim Betrachten einer Photographie des Mangels der Farbe oder der Verkleinerung als Mangel bewußt werden, sowenig vermißt ein Kind bei seinen Zeichnungen die Tiefendimension oder sonstige exakte Wiedergabe des Erscheinungsbildes. Es kommt ihm überhaupt gar nicht in den Sinn, daß es anders gemacht werden könnte. So sind sich auch die Ägypter oder frühmittelalterlichen Zeichner sicherlich oft nicht bewußt gewesen, daß sie die Objekte stark schematisierten, sie waren wohl überzeugt, sie kopierten naturgetreu. Sind wir doch z. B. auch ganz naiv der Überzeugung, wir erzählten einen gesehenen Vorgang „ganz getreu“, ein Historiker stelle eine Schlacht „wahrheitsgemäß“ dar, obwohl die sprachliche Form der Darstellung

1) Psychologie der frühen Kindheit. S. 240.

Digitized by Google

überhaupt gar nicht eine „Kopie" gestattet. Wenn gewisse markante Kennzeichen vorhanden sind, so lassen wir den Rest beiseite und sind zufrieden. Natürlich geht diese Abstraktion ganz unbewußt vor sich, so wie wir ja auch eine Melodie als „dieselbe" erkennen, mag sie auch in ganz anderer Tonart auf einem beliebigen Instrument mit ganz anderer Harmonisierung ertönen. Und speziell bei der Zeichnung liegt der Fall vielfach so, daß wir nicht bloß zeichnen, was wir sehen, sondern daß wir nur sehen, was wir zeichnen, daß also das wirklich Apperzipierte in einem großen Komplex nur ein ziemlich dürres Schema von der Fülle der Wirklichkeit ist und daß erst unsere Zeichnung uns offenbart, was wir apperzipieren. Und wir nehmen ja überhaupt im wesentlichen nur das von den Dingen wahr, was irgendwie für unsere Lebenstendenzen brauchbar ist. Es beruht deshalb die Kunst zu zeichnen, nicht bloß in manueller Übung, sondern vor allem im scharfen Apperzipieren; das aber wird, so verschränken sich die Tatsachen, durch nichts besser geschult als durch das Zeichnen, weil dies das Auge einbezieht in neue Aktionskomplexe und deshalb die Interessen im Hinblick auf das Sichtbare außerordentlich erweitert. In dieser Richtung liegt ja auch die Tendenz der modernen Arbeitspädagogik, daß sie erst durch Arbeit Sehen und Denken lehrt. In Wahrheit sind daher die Stufen der Entwicklung im Zeichnen zugleich Stufen der Apperzeptionsverfeinerung.

In seinem großangelegten Werke über die „Entwicklung der zeichnerischen Begabung" hat Kerschensteiner vier Stufen des kindlichen Zeichnens unterschieden:

1. Die Stufe des Schemas. Hier zeichnen die Kinder nur das, was sie wissen, nicht das, was sie sehen.
2. Die Stufe des beginnenden „Linien- und Formgefühls". Hier mischen sich schematische Andeutungen und Anfänge einer formgemäßen Wiedergabe.
3. Die Stufe der erscheinungsmäßigen Darstellung. Hier wird vor allem der Umriß wiedergegeben, ohne Beachtung der dreidimensionalen Raumverhältnisse.
4. Die Stufe der formgemäßen Darstellung. Hier wird durch Licht- und Schattenverteilung, Überschneidungen, Li-

Digitized by Google

nienverkürzungen usw. das Räumliche des Gegenstandes zur Darstellung gebracht. Zu dieser Stufe kommen allerdings nur wenig Kinder und stets nur mit fremder Hilfe.

Aber, so können wir hinzufügen, es erreichen auch nur wenig Erwachsene diese Stufe; wer nicht Versuche nach dieser Richtung angestellt hat, ahnt nicht, wie ungeschickt die meisten seiner Zeitgenossen im Zeichnen sind, wie dürftig aber auch das optische Vorstellungsvermögen und meist auch die optische Apperzeption ist, obwohl mir auch Fälle genug bekannt sind, wo trotz guter Apperzeption doch ein sehr geringes optisches Gedächtnis bestand.

Fragen wir zunächst nach den psychophysischen Voraussetzungen für die Technik der bildenden Künste, so wird der Laie sich in der Regel mit der Antwort, es sei eine geübte Hand und ein genaues Sehen nötig, zufrieden geben. Indessen ist damit recht wenig gesagt, und neuere Untersuchungen haben denn auch die große Schwierigkeit der Sache offenbart. So hat z. B. Meumann den Zeichenakt psychologisch zergliedert, und ich habe seine Untersuchungen für meine eigene, nicht genau mit ihm übereinstimmende Analyse herangezogen.[1]) Ähnlich, wie es bereits oben für die anderen Künste geschehen, sei deshalb für die Bildkünste zunächst an den Ausfallserscheinungen festgestellt, was alles Voraussetzung ist für eine gute Technik.

1. Vielfach ist der Grund für schlechte Apperzeption und damit auch Unfähigkeit zur Reproduktion in einer geringen emotionalen Reaktion auf alles Visuelle zu suchen. Sehr „abstrakte" Menschen werden bei voller Intaktheit der Sinnesorgane weder von Farben noch von Formen irgendwie stärker geistig berührt. Sie gehen wie abgeblendet durch die Welt, und es besteht daher keinerlei Apperzeptionsneigung für die Sichtbarkeit.

2. Es können gewisse organische Mängel der Sinnesorgane bestehen. Es kann Farbenblindheit oder Farbenschwäche der Grund für Unsicherheit allen oder einzelnen Formen gegenüber sein; Astigmatismus, Kurzsichtigkeit oder an-

1) Ich verweise hier auf Meumann: Vorlesungen über experimentelle Pädagogik I. 1907. S. 379.

Digitized by Google

dere Anomalien können eine klare Erfassung räumlicher Formen erschweren usw.

3. Es können Mängel des motorischen Apparates vorliegen, also Ausfallerscheinungen auf dem Gebiete der Auffassungs-, Anpassungs- und Nachahmungsbewegungen, die wir im ersten Bande in ihrer Bedeutung für die Apperzeption kennzeichneten. Bei manchen Individuen bestehen Mängel des Gleichgewichtssinnes, sie lernen nur schwer, ihnen fehlt der Sinn für Lotgerechtheit und entsprechend auch für Wagegerechtheit: Auch die Unsicherheit in der Perspektive hängt vielfach mit motorischen Dingen zusammen.

4. Es fehlen gewisse Schemata des Sehens und Darstellens. Man hat nicht gelernt, den Gegenstand zu gliedern, zunächst z. B. bei der Darstellung eines Menschen das Schema des Umrisses zu markieren, bei Landschaften Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu sondern, überhaupt den Gegenstand in die zur Verfügung stehende Fläche einzugliedern, ferner gewisse günstige Ansichten herauszugreifen und was ähnlicher Schemata mehr sind.

5. Es kann die Unfähigkeit zum Zeichnen auch auf einem geringen visuellen Gedächtnis beruhen, vor allem auch darin, das gesehene Bild nur solange konzentriert innerlich zu visualisieren, bis es auf die Zeichenfläche gebannt ist. Solche Individuen sind z. B. nicht fähig, bei einem Porträt, obwohl sie sehen, daß es unrichtig ist, nun anzugeben, was geändert werden muß.

6. Die Darstellungsunfähigkeit im engeren Sinne beruht vor allem in einer mangelnden Koordination zwischen Gesichtsbild und Motorik. Die Hand scheint dem Willen nicht zu gehorchen, sie findet nicht das, was man innerlich ganz richtig und klar zu sehen glaubt.

7. Die Ungeschicklichkeit der Hand braucht jedoch nicht bloß auf der Koordination zum Visuellen zu beruhen, es kann sich auch um eine lokale Steifheit und Schwerfälligkeit handeln, die sich auch bei anderen manuellen Tätigkeiten offenbart.

8. Hinderlich für die Technik sind vielfach auch interkurrente Hemmungen, vor allem solche reflektierender Natur.

Digitized by Google

Ein Übermaß von kritischer Vorsicht, ein Mangel an frischem Zugreifen, ein Angstgefühl, „ich kann's doch nicht" und ähnliche Widerstände beeinträchtigen die Technik.

9. Auch der Mangel an geistiger Beherrschung des Gegenstandes, die Unfähigkeit zu einem (über die erlernten Schemata hinausgehenden) Gliedern und Ordnen des Gesehenen, Herausheben des Wesentlichen usw. ist ein starkes Hemmnis für die Technik der Darstellung.

Im konkreten Falle verquicken sich natürlich meist mehrere der hier isolierten Mängel, die innerlich mannigfach zusammenhängen, miteinander, und es wird für die Praxis des Kunstunterrichts sehr wesentlich sein, daß der psychologische Tatbestand beim Schüler festgestellt wird, d. h. seine spezifischen Mängel lassen sich durch geeignete Schulung vermindern, beheben, ja sogar überkompensieren, so daß dort, wo anfänglich besondere Schwäche war, hervorragende Leistungen erzielt werden.

Das ist natürlich dort, wo die Technik in den Dienst schöpferischer Anlage treten soll, besonders vonnöten. Der schaffende Künstler muß in allen der hier aufgezählten Spezialfunktionen gut geschult sein. Das schließt jedoch, wie ich bereits erwähnte, nicht aus, daß selbst bedeutende Meister in der einen Hinsicht, neben Prävalenzen in anderen, Unterbilanzen aufweisen. Das hängt natürlich auch eng mit dem psychologischen Typus zusammen, ist aber vielfach auch eine Frage der Technik. Es gibt Fälle, wo sogar ein gewisser Eigensinn gegen technische Virtuosität besteht, wo Dinge, die jeder Akademieschüler lernen kann, einfach vernachlässigt werden. Freilich ist da schwer ein Unterschied zu machen zwischen Nichtkönnen und Nichtwollen, und oft ist dort, wo jeder Laie glaubt von geringer Technik reden zu können, tiefe künstlerische Absicht leitend gewesen.

6. DIE ANTAGONIE ZWISCHEN SCHÖPFERISCHER VISION UND TECHNIK

Das Verhältnis zwischen dem spezifisch künstlerischen Ausdrucks- und Gestaltungswollen und der Technik ist aber nicht so einfach, daß es auf die Formel zu bringen wäre, jene sei der

Digitized by Google

Herr, die Technik dagegen die Dienerin. Das Verhältnis kompliziert sich vielmehr oft gar sehr dadurch, daß die Technik, weit entfernt, sich unterordnen zu wollen, selbst zur Herrschaft strebt.

Das eigentümliche Verhältnis, in dem schöpferisches Vermögen und technische Fertigkeit stehen, wird besonders durch den Umstand beleuchtet, daß eine allzu große Virtuosität die schöpferische Fähigkeit stören kann. Man beobachtet gerade bei Werken ersten Ranges oft eine gewisse Herbheit und Sprödigkeit der Formgebung, die weit entfernt von technischer Virtuosität scheint. Ja, es kommt vor, daß allzu große technische Fertigkeit fatal ist, so daß, wie mir berichtet wird, einer der ersten zeitgenössischen Maler mit der linken Hand zu malen begann, um nicht in eine allzu platte Manier zu verfallen.

Auch auf anderen Gebieten der Kunst kommt ähnliches vor. So wird Dichtern vielfach die Virtuosität im Reimen sehr gefährlich; sie verfallen in spielerische Virtuosität, sie lassen sich von der Bequemlichkeit des Reimfindens zu Bequemlichkeiten der Gesamtgestaltung verleiten, die ihren Werken den Charakter jener inneren Notwendigkeit nimmt, der alle starken Kunstwerke auszeichnet. Rückert z. B. hat sich oft in dieser Weise zum Sklaven seiner gewandten Technik gemacht.

Digitized by Google

ABSCHLUSS: DAS KUNSTSCHAFFEN UNTER METAPHYSISCHEM GESICHTSPUNKT

Unsere psychologische Analyse hat uns das Kunstschaffen (ähnlich wie früher das Kunstgenießen) nicht als einheitlichen, überall gleichförmig verlaufenden Akt erwiesen, sondern ließ uns allenthalben dahinter menschliche Wesenheiten sehr verschiedener Art erkennen, die nach Ausdruck und Gestaltung rangen. Vielleicht scheint es manchem, wir hätten durch diese Relativierung das Kunstschaffen herabgezogen; denn vielfach hat man die Würde der Kunst in der Absolutheit des Geschaffenen gesucht, in der ewigen zeitlosen Geltung der Werke. Darüber wird noch zu sprechen sein. Hier jedoch sei bemerkt, daß uns gerade in der Fülle, in der in höherem Sinne sich ergänzenden Mannigfaltigkeit des Kunstschaffens der metaphysische Sinn des Geschaffenen zu liegen scheint. Gerade der Umstand, daß die verschiedensten Typen der Menschheit ihren Ausdruck in der Kunst finden, erst ermöglicht uns, diese als Ausdruck des ganzen Lebens anzusehen, das nicht in rationale Einheit eingeht, sondern sich in tausendfältiger Fülle entfaltet. Auch wir nehmen, wenn wir einen Augenblick den psychologischen Standpunkt mit dem metaphysischen vertauschen dürfen, hinter aller Relativität ein Absolutes an, aber dies offenbart sich nur in Relativitäten. Vergebens ist's, im Geschaffenen die Absolutheit zu erspüren: das Absolute sehen wir in dem in unzähligen Formen sich entfaltenden Leben, das nach Gestaltung und Ausdruck ringt, das aber überall dort, wo es diese findet, sich relativiert. Wenn es ein Absolutes gibt, so ist es das Ganze, das alle Relativitäten heraustreibt; niemals aber ist's im Geschaffenen als solchem; jedoch haben wir, wo Schöpfung ist, eine Äußerung des Absoluten zu sehen, das freilich nur relativiert in Erscheinung treten kann. Alles einzelne Kunstschaffen ist relativ, aber das Kunstschaffen als ganzes, als das Streben nach Ausdruck und Gestaltung, weist hin auf ein durch alle Relativität hindurchwirkendes Absolutes. Daß es niemals in einzelnen Schöpfungen zu finden ist, wird unsere weitere Analyse zu erbringen haben.

Digitized by Google

VIERTES BUCH

DIE PSYCHOLOGIE DER ÄSTHETISCHEN WERTUNG

I. DAS PROBLEM DES „ABSOLUTEN" KUNSTWERKS UND DES „ABSOLUTEN" KUNSTWERTES

1. ABSOLUTHEIT ODER RELATIVITÄT DES KUNSTWERKS

Bei unseren Untersuchungen über das Kunst*genießen* waren wir zur Einsicht gelangt, daß man als Psychologe überhaupt nicht von *dem* Kunstgenießen, sondern höchstens von einer übersehbaren Anzahl von typischen Arten derselben sprechen darf, die sogar demselben Werke gegenüber sich betätigen können; desgleichen hatte die Analyse des Kunst*schaffens* verschiedene Typen desselben kennen gelehrt, ohne daß darum am einzelnen Werke immer eindeutig abzulesen wäre, welchem Typus seine Entstehung zuzuschreiben ist. Ob wir also vom Genießen oder Schaffen ausgehen, stets erscheint uns „Kunst" als ein überaus kompliziertes, nicht auf eine einfache Formel zu bringendes Phänomen.

Vielleicht erwidert man nun, es stünde solcher psychologischen Relativierung doch die Tatsache gegenüber, daß wir einheitliche Kunstwerke von klar bestimmbarem Stil vorfänden. Im *Kunstwerke* hätten wir die Kunst als eindeutige Tatsache und brauchten uns nicht um die wechselnden Wellen der seelischen Verhaltungsweisen zu kümmern, die dies feste Gestade umbrandeten. Die Psychologie des Schaffens habe zurückzutreten hinter der objektiven Tatsache des geschaffenen Werkes, dem sich das Kunstgenießen ohne Rücksicht auf individuelle Besonderheiten unterzuordnen habe. Jenseits alles psychologischen Relativismus hätten wir in den *Werken* die

Digitized by Google

Kunst als absolutes Faktum, und hier böte sich auch die Gelegenheit, die Probleme des Wertes in absoluter Weise zu lösen, denn in jenen Werken hätten wir die Werte als objektive Tatsachen, die festen Grund für wissenschaftliche Forschung böten.

Eine solche Verheißung von Eindeutigkeit, Objektivität, Absolutheit macht besonders bei unkritischem Publikum stets gewissen Eindruck. Indessen war die einseitige Suche nach Einheit und Absolutheit das Verfahren früherer Epochen: so strebten die antiken und mittelalterlichen Botaniker überall die einheitlichen, absoluten Gattungen der Lebewelt zu ermitteln; die neuere Biologie hat jedoch den Glauben an diese absoluten Einheiten zerstört, indem sie die unendliche Variabilität der Lebensformen feststellte. Damit ist an Stelle der alten Absolutheit eine Relativierung getreten, die trotzdem wissenschaftlich bleibt, ja im höheren Grade wissenschaftlich ist als der biedere alte Dogmatismus.

In noch stärkerem Maße muß sich die Geisteswissenschaft zu ähnlicher Entwicklung wie die Naturwissenschaft bequemen. Man wird sich mehr und mehr bewußt, daß die Tatsachen der Geschichte z. B. niemals in nackter Absolutheit ergründet werden können, daß vielmehr unsere geschichtlichen Darstellungen höchst komplexe Perspektivismen sind, daß die gleiche Tatsache, von anderem Standpunkt und in anderem Zusammenhang gesehen, ganz neuen Charakter gewinnen kann. Ein solch kritischer Relativismus ist wissenschaftlicher als der alte unkritische Absolutismus, der von den mannigfachen Relationen alles Seins einfach abstrahierte.

In der wissenschaftlichen Betrachtung der Kunst sind sogar besonders viel Relationen zu beachten, wie ja auch die „Subjektivität" alles Kunsterlebens weithin zugegeben wird.

Gewiß umfaßt die Kunst die Summe der geschaffenen objektiven Werke, aber erst dadurch, daß die objektiven Gegebenheiten ästhetisch — sei es einfühlend oder kontemplativ — apperzipiert werden, und nur dadurch, daß man ihre scheinbar objektiven Eigenschaften zurückführt auf ein darin sich offenbarendes Ausdrucks- und Gestaltungswollen des Kunstschöpfers, wird der gemeißelte Stein oder wird das gedruckte Buch

Digitized by Google

zur lebendigen Kunst. Jede Kunstwissenschaft, die nicht die Relation zu den verschiedenen Möglichkeiten des Genießens und nicht die Relation zu den verschiedenen Arten des Kunstschaffens mitbeachtet, betrachtet die Kunst gleichsam nur von außen, ist in höherem Sinne unwissenschaftlich, und ihre angeblich absoluten Feststellungen sind Selbsttäuschungen der betreffenden Forscher und Irreführungen des Publikums.

Wäre der Absolutismus in der Ästhetik wirklich konsequent (was er nie ist, da er stets verkappt die Subjektivität einschmuggelt), so müsse er nicht das Kunstwerk als geistige Tatsache, sondern nur das materielle Substrat des Erlebens untersuchen.

Ich unterscheide deshalb mit Schärfe das materielle Substrat von dem eigentlichen Kunstwerk, das ein geistiger Tatbestand ist, sei es als Vision des Schöpfers, sei es als Erlebnis des Genießenden. Die Probleme des materiellen Substrats werden uns später beschäftigen; identisch mit dem Kunstwerk als geistigem, erlebtem Phänomen ist das Substrat nie: eine Kunstwissenschaft, die sich auf jene Substrate beschränkte, wäre daher ein Kunstmaterialismus, dem das Geistige in der Kunst, das wunderbare Wechselspiel der Beziehungen von Subjekt zu Subjekt, für die das Substrat nur ein Vermittlungspunkt ist, vollkommen entginge.

Für das Kunstwerk als geistiges Phänomen ist esse = percipi. Gewiß leugnen wir damit nicht die „Existenz" eines realen Kunstwerks, wie es ein extremer Konszientialismus tun würde, wir leugnen nur seine Existenz als Kunstwerk. Ein Hund wird gewiß das Straßburger Münster in seiner Existenz ebenfalls feststellen können, aber es ist ihm kein Kunstwerk; ja selbst für einen eingeschworenen Klassizisten, der mit seinen dogmatischen Brillen es verächtlich anstarrt, weil es sich seinen ästhetischen Vorurteilen nicht fügt, ist es ebenfalls kein Kunstwerk, sondern ein bizarres Gemäuer. Zum Kunstwerk im vollen Sinne wird es erst dort, wo es ein ästhetisches Erleben auslöst. Dies ist der erste Schritt zur Relativierung, der freilich den weiteren bereits einschließt, daß auch das Kunstgenießen nicht bei allen Menschen gleich ist, daß sich vielmehr eine ganze Reihe von Verhaltungsweisen denken lassen,

Digitized by Google

die alle in ihrer Art „ästhetisch" sind und deshalb jenes Produkt menschlichen Könnens, jede auf ihre Weise, zum Rang eines Kunstwerks erheben können. Um allein die beiden Grundtypen des ästhetischen Genießens zu erwähnen: sowohl wenn ich einfühlend das Kräftespiel der Pfeiler und Streben nacherlebe, als auch wenn ich rein kontemplativ die Proportionen auf mich wirken lasse, genieße ich den Bau als Kunstwerk, aber in jedem Fall ist dies erlebte Kunstwerk weder identisch mit dem Steingemäuer, noch sind die einzelnen erlebten Kunstwerke unter sich unbedingt identisch (wenn auch verwandt).

Aber noch in anderer Hinsicht ist das materielle Substrat nicht das Kunstwerk. Damit es zu einem solchen werde, ist eine Zurückführung seiner objektiven Eigenschaften auf das darin sich manifestierende Kunstwollen des Schöpfers notwendig, auf den „Geist", der darin sich auswirkt. Ein Bild oder eine Dichtung sind niemals bloß materielle Objekte, sondern sind objektivierter Geist, Ausdruck und Gestaltung des Geistes seines Schöpfers und dessen typischen Eigenheiten. Kunst liegt nur dort vor, wo sich in dem Substrat ein solches Ausdrucks- oder Gestaltungswollen offenbart, und das wiederum kann nur von empfangenden Subjekten erlebt werden.

Wir werden also, wenn wir Kunstwerke erforschen, niemals nur das materielle Substrat untersuchen dürfen, sondern stets seine Beziehungen zum Kunstwollen des Schöpfers und zum Erleben durch die Genießenden einbeziehen, Relationen also, die sich zwar in dem Substrat begegnen, die aber niemals von dorther rational zu ergründen sind, so daß die Erforschung des Substrats allein niemals eine erschöpfende Erkenntnis, am wenigsten eine „absolute" Erkenntnis des so äußerst verflochtenen Phänomens der Kunst ergibt.

2. DIE RELATIVITÄT DES KUNSTERLEBENS UND IHRE „GRENZEN"

Der Einwand, der oft von absolutistischer Seite gegen den Relativismus erhoben wird, ist der chaotischer Willkür. Man sagt, wenn man nicht eine normierbare Art der ästhetischen Apperzeption und ein normhaftes Kunstwollen annähme, so höre alle Kunst auf, ein faßbares Phänomen zu sein, dann sei

Digitized by Google

Kunst ein Spiel der Laune und des Zufalls. Diesem Einwand gegenüber stellen wir fest, daß Relativität des Kunstgenießens nicht launenhafte Willkür meint, sondern eine nezessitierte Beziehung zwischen einem allerdings variablen Objekt und einem variablen Subjekt, daß es jedoch für die Variabilität beider Faktoren — mathematisch gesprochen — „Grenzen" gibt und innerhalb dieser Grenzen Optima der Beziehung, die sich feststellen lassen, ja deren Feststellung eine der wesentlichsten Aufgaben der Kunstwissenschaft ist.

Beginnen wir mit der Variabilität des Subjekts, d. h. der individuellen Bedingtheit der ästhetischen Erlebniseinstellung, so können wir darauf verweisen, daß jedes Individuum seiner Anlage nach entweder mehr zur Einfühlung oder mehr zur Kontemplation hinneigt, daß ferner die vorwiegend sensorische, motorische, imaginative oder rationale Veranlagung ebenfalls seine ästhetische Einstellung mitbedingt. Alles das also würde nicht Willkür, sondern eine subjektive Notwendigkeit feststellen, während umgekehrt der Absolutismus, der alle diese Dinge negiert, viel eher Willkürlichkeit im Kunstgenießen annimmt, wenn er von jedem Subjekt ohne Berücksichtigung von dessen Eigenart eine als absolut ausgegebene Einstellung verlangt.

Die „Grenze" der subjektiven Einstellung liegt in der individuellen seelischen Anlage. Aber es sind, das geben auch wir zu, mannigfache Umstellungen innerhalb dieser Grenzen möglich, denn wir können uns, ohne unsere Eigenart ganz auszuschalten, doch in mannigfache fremde Erlebnisweisen hineinversetzen.

Wir sind ja auf unserem psychologischen Standpunkt nicht festgewachsen wie ein Baum auf seinem Platze, sondern können bis zu gewissem Grade wechseln. Es ist durchaus denkbar, daß ein Mensch, der, an klassischen Kunstwerken geschult, sich in der Regel rein kontemplativ verhält, innewird, daß diese Stellungnahme dem gotischen Bau gegenüber nicht adäquat ist, daß ein einfühlendes Verhalten ihn tiefer in den Geist, der aus dem Substrat spricht, hineinführt, so daß er sich innerlich umstellt und sich einzufühlen versucht. Damit aber kommen wir zu dem zweiten Gesichtspunkt unserer Be-

Digitized by Google

trachtung, der Tatsache nämlich, daß auch das Objekt, als objektivierter Geist des Schöpfers, zwar keine rational faßbare Größe ist, daß zwar auch dies variabel ist, daß aber auch hier gewisse „Grenzen" bestehen.

Wir knüpfen damit an die Ergebnisse unserer Analyse des Kunstschaffens an. Wir fanden dort, daß das Kunstwollen des Schöpfers niemals rational eindeutig festzulegen ist, zugleich aber, daß sich auch hier gewisse „Grenzen" finden, die sich als relativ umgrenzbare „Forderungen" am Kunstwerk ablesen lassen. Gewiß können wir nicht mit rationaler Eindeutigkeit sagen, was der Schöpfer des Straßburger Münsters oder der des Parthenons mit ihren Werken ausdrücken und für welche Eindruckswirkung sie arbeiten wollten. Es ist vielmehr überaus bezeichnend, daß Künstler niemals in rationaler Form aussprechen können, was sie mit ihren Werken „gewollt" haben, daß jedes Kunstwerk zwar „Ausdruck" ist, daß jedoch das, was sich ausdrückt, keine rationale, sondern eine irrationale Größe ist. Denn selbst dort, wo es einigermaßen gelingt, den „Ausdruck" näher zu bestimmen, spricht doch neben diesem spezifischen Ausdruck jener allgemeine Persönlichkeitsausdruck mit, der aus dem Leben des Schaffenden selbst quillt, und, wie alle Persönlichkeit und alles Leben, in rationale Formeln nicht zu fassen ist.

Immerhin aber bedeutet Irrationalität nicht Chaos. Auch innerhalb ihrer finden wir merkliche Unterschiede und damit auch wenigstens ungefähre Grenzen. Wir spüren, auch wenn wir keine rationale Formel dafür haben, daß sich ein anderer Geist in der Gothik als in der Klassik ausspricht, so daß es nicht ganz in unserem Belieben steht, wie wir uns verhalten wollen, sondern daß es unverkennbar mehr oder weniger adäquate Einstellungen gibt und damit Optima, die es zu ermitteln gilt. Wir sehen also, daß der Verzicht auf absolute Einheitlichkeit, die Berücksichtigung der verschiedenen Relationsmöglichkeiten, noch lange nicht Willkür ist, sondern bei allem Spielraum für individuelle Besonderheiten doch Optima anerkennt, die es gestatten, von einem relativ „adäquaten" Kunsterleben zu sprechen. Adäquatheit des Kunsterlebens bedeutet uns also nicht ein überall gleiches, normhaft festleg-

Digitized by Google

bares Verhalten, wie der Absolutismus will, sondern ein je nach der Besonderheit von Objekt und Subjekt wechselndes optimales Verhalten, das zu gleicher Zeit den Forderungen des Objekts und den Grenzen des Subjekts Rechnung trägt.

3. DAS ADÄQUATE KUNSTVERHALTEN ALS VARIABLER OPTIMALFALL

Es ist also keineswegs so einfach, wie es zuweilen vorausgesetzt wird, zu sagen, was „richtiges" Kunstgenießen einem bestimmten Werke gegenüber sei. Auch die Tatsache, daß sich in dem Werke ein „Kunstwollen" manifestiert, und die Hinzufügung, daß es eben Aufgabe des Kunstgenießens sei, sich diesem Kunstwollen unterzuordnen, ermöglichen keineswegs eine Eindeutigkeit. Gewiß bedeutet die Feststellung solchen Kunstwollens eine Begrenzung der Möglichkeiten, aber sie gibt niemals mehr als eine ungefähre Richtung. Und andererseits ist die Forderung, der Genießende habe sich diesem Kunstwollen anzupassen, nur pauschal gültig: denn einerseits ist das vielfach, bei starkem Auseinandergehen der Typen, kaum möglich, anderseits kann wirkliches Erleben auch in der Kunst niemals in einer Ausschaltung der eignen Individualität oder deren rückhaltloser Unterordnung unter fremden Wesensausdruck bestehen, sondern ist in einer durchaus unter Wahrung des eignen Wesens vor sich gehenden seelischen Auseinandersetzung zu suchen.

Wir reden also, indem wir der Individualität des Genießenden ihr Recht geben, weder der Willkür, noch vager gestaltloser Gefühlsschwelgerei das Wort, sondern betonen, daß innerhalb der Möglichkeiten der individuellen Anlage Kontakt mit dem im Werke gestalteten spezifischen Kunstwollen gesucht werden muß. Adäquates Kunsterleben liegt also nicht dort vor, wo beim Anhören einer Mozartschen und einer Mendelssohnschen Symphonie das gleiche unbestimmte Gefühlserlebnis entsteht, sondern nur dort, wo es spezifisch „Mozartschen" bzw. „Mendelssohnschen" Charakter hat.

Es ist aber auch nicht gesagt, daß nun jeder Hörer von der gleichen Mozartsymphonie in kühler Objektivität, wie manche

Digitized by Google

Ästhetiker fordern, das Gleiche erleben müsse, vielmehr ist gerade dort adäquates Kunsterleben, wo jeder seinen Mozart und seinen Mendelssohn erlebt.

Wir können also sagen, es gibt überhaupt nicht eine richtige Art des Genießens bestimmter Kunstwerke, sondern viele. Allerdings gibt es solche, die dem Kunstwerke näher kommen, die feiner das Kunstwollen erraten als andere, aber sind sie darum unbedingt die tieferen Erlebnisse? Ist etwa, wenn ich das Kunsterleben einmal mit den Beziehungen zwischen Menschen vergleichen darf, das das tiefste Liebeserlebnis, wenn sich einer dem andern restlos unterordnet, indem er ihn rational versteht, oder ist es nicht jenes andere, wo Persönlichkeit an Persönlichkeit sich emporreckt, wo beide eben in der geistigen Beziehung etwas erleben, was in ihnen selbst bisher nur keimhaft gelegen hatte? In Wahrheit entsteht im Kunstgenuß wie in der Liebe ein wesentlich Neues, etwas, was erst in der gegenseitigen Beziehung sich entwickelt, was aber nie auf rationale Formel zu bringen ist. Es handelt sich weder um ein reines „Icherlebnis", noch um ein reines „Eserlebnis", sondern um ein Neues, eine Beziehung zwischen dem Ich und dem Es, zwischen dem Wesen des Kunstgenießenden wie dem Wesen des im Kunstwerk objektivierten Geist des Schöpfers. Wie jeder Mensch in der Beziehung zu jedem anderen selbst ein anderer wird, so auch das Kunstwerk. Gerade dadurch entsteht ja der unendliche Reichtum des gesellschaftlichen wie des künstlerischen Lebens. Ja, es ist nicht einmal dem „gleichen" Individuum immer möglich, zum „gleichen" Kunstwerk in stets „gleiche" Beziehung zu treten. Oft bleiben einem die geliebtesten Werke stumm, oft auch erschließen sich an ihm ganz plötzlich Seiten, die man nie darin gesehen hat. Das eben ist das Wesen des Irrationalen in allen menschlichen Beziehungen und daher auch in den über das Kunstwerk hin wirkenden Beziehungen, daß es wohl Optimalfälle gibt, daß diese aber nie rational zu erfassen sind.

Wenn wir es also auch ablehnen, eine einzige Art des Kunstgenießens als die richtige zu bezeichnen, so ist damit noch nicht gesagt, daß es nicht solche gäbe, die unzweifelhaft falsch, mißverstanden sind. Es gibt gewiß nicht einen Weg zum

Digitized by Google

Kunstwerk, wie es nicht einen Weg nach Rom gibt, sondern viele, die alle richtig sind; aber daneben gibt es natürlich Wege genug, die in die Irre führen. Und doch gehört es zu den merkwürdigsten Paradoxien des Kunstlebens, daß oft ganz inadäquate Kunstauffassungen besonders schöpferisch gewesen sind. Man ist sich in der heutigen Wissenschaft einig, daß die Auffassung der deutschen „Klassiker" von der Antike, die Auffassung der Romantiker von der mittelalterlichen Kunst im objektiven Sinne „inadäquat" war, aber man wird nicht leugnen, daß gerade diese „Inadäquatheit" fruchtbar gewesen ist.

Wenn ich nochmals, was man ja oft getan hat, die Wirkung des Kunstwerks dem des physischen Befruchtungsakts vergleichen darf, so ist, wie es hier nicht nötig ist, daß das Kind entweder ganz dem Vater oder ganz der Mutter gleiche, es auch im Kunsterleben nicht notwendig, daß die Art des Schöpfers oder die Art des Empfangenden ganz „rein" erhalten werden, im Gegenteil, vielleicht ruht der Optimalfall gerade in der möglichst vollständigen Durchdringung beider Arten.

4. DAS „OBJEKTIVE" IM KUNSTWERK

Nun wird man vielleicht einwenden, es gäbe doch eine objektive Kunstwissenschaft, d. h. eine Betrachtung von Kunstwerken, die, absehend von allen subjektiven Verschiedenheiten des Kunstgenießens und auch von der Reflexion auf das Kunstwollen, sich einfach an die Werke hielte und so zu bedeutenden Erkenntnissen gelangt sei. Ja, man geht vielfach so weit, zu behaupten, das richtige Verhalten zur Kunst läge gerade im Unterdrücken aller subjektiven Momente.

Eine solche Haltung den Kunstwerken gegenüber ist streng genommen überhaupt kein künstlerisches oder ästhetisches Verhalten, sondern ein wissenschaftliches, ein intellektuelles, das der Kunst direkt feindlich ist, und mit Recht hat man deshalb hervorgehoben, daß es eine Kunstwissenschaft gibt, die das eigentliche Kunsterleben geradezu zerstört, indem sie an seine Stelle ein intellektuelles Surrogat setzt. In der Tat sind viele Kunstwissenschaftler in den Fehler verfallen, daß sie eine Wissenschaft aufstellten, die Unwesentliches an Stelle des Wesentlichen

Digitized by Google

schob, so daß man z. B. die Literaturforschung älteren Schlages sogar als die „Wissenschaft des Nichtwissenswerten" bezeichnet hat. Es wird auch in Kreisen der heutigen Kunstwissenschaft zugegeben, daß viele Feststellungen der älteren Methodik gerade das spezifisch Künstlerische verfehlt haben.

Trotzdem: auch wenn wir erkennen, daß es kein absolutes Kunstwerk gibt, sondern daß in allem Kunsterleben sowohl die Persönlichkeit des Schaffenden wie die Persönlichkeit des Genießenden mitbeachtet werden müssen, so bleibt es doch ein interessantes Problem, zu ermitteln, was denn am Kunstwerk „objektiv" sei. Denn es gibt fraglos am Kunstwerk neben jenen rein subjektiven Tatsachen auch Faktoren, die nicht subjektiv sind und die man meint, wenn man vom „Stil" des Kunstwerks als einer objektiven Tatsache spricht. Wir bestreiten also nicht, daß man das Kunstwerk ebenso wie jeden anderen Gegenstand auch als „objektive Gegebenheit" betrachten und beschreiben kann, und sind auch weit davon entfernt, die Wichtigkeit solcher Feststellungen, selbst für das spezifische Kunsterleben, zu bezweifeln. Nur müssen wir betonen, daß alle derartigen Betrachtungen für das Kunsterleben nur Voraussetzungen betreffen, niemals den wirklichen Inhalt bestimmen.

So kann man bei einem Kunstwerk gewiß allerlei Feststellungen über das Material, aus dem es hergestellt ist, über den Gegenstand, den es darstellt, auch über die Form, in der es diesen darbietet, und vieles andere erbringen, in ganz objektiver Weise, so daß man sich dabei chemischer oder mathematischer Formeln bedient: nur ist damit das Kunstwerk selbst kaum tangiert. Das Material, der gegenständliche Inhalt usw. haben im Kunstwerk als solchem eine ganz andere Bedeutung als sonst im Leben, sie sind symbolhafte Ausdruckswerte und damit auch Eindruckswerte, die nur soweit zur Geltung kommen, als sie symbolisch sind. An sich ist es für das Kunstwerk gleichgültig, ob es in Holz oder in Marmor gebildet, ob es auf dem Klavier oder auf der Orgel gespielt wird, erst dadurch, daß dies Material selbst Ausdruckswert bekommt, wird es künstlerisch belangvoll.

Es ist nicht so, daß das „psychische Kunstwerk" nun ohne

Digitized by Google

Berührung über diesen Dingen schwebte, sondern es ist, wenn auch gewiß nicht identisch mit diesen Tatbeständen, so doch mitbedingt davon. Wohl ist nicht allein entscheidend, in welchem Material eine Statue gebildet ist, es ist aber auch nicht völlig gleichgültig für die Wirkung. Und ebenso ist das objektive Erkennen des dargestellten Gegenstandes in einem Gemälde gewiß nicht der Kunstgenuß, aber es ist doch ein Teilfaktor im Kunstgenuß.

Wenn also nicht alle Kunstwissenschaft der älteren Art wertlos ist, so liegt es darin, daß sie eben nie ganz objektiv gewesen ist, sondern daß sie, ohne sich dessen bewußt zu sein, stets ihre Subjektivität, wenn auch verschämt, in ihre Urteile hineingemischt hat. Rein unter dem Gesichtspunkt der Objektivität betrachtet, wäre die Kunstbetrachtung eines Winckelmann für uns Heutige recht minderwertig. Wenn sie uns trotzdem interessiert, so ist es gerade darum, weil darin eine starke Subjektivität rein zur Ausprägung kommt. Nicht weil er ein objektives Bild der Antike gegeben hatte, nein, gerade weil er eine stark subjektive Art, die Antike zu erleben, verkündet hat, ist er fruchtbar geworden.

Ich werde im dritten Bande dieses Werkes, wo ich über die Stilformen der einzelnen Kunstzweige eingehend spreche, auf die Frage des „Objektiven" im Kunstwerk eingehen. In diesem Zusammenhang gilt es nur festzustellen, daß das Objektive im Kunstwerke für das Kunstwerk nur insoweit in Betracht kommt, als es ein Faktor des subjektiven Kunsterlebens ist, und daß die Erforschung solcher Objektivitäten nur insofern für die Kunst von Bedeutung ist, als sie bewußt oder unbewußt diesen subjektiven Beziehungen Rechnung trägt.

5. DAS PROBLEM DES ABSOLUTEN WERTES IN DER KUNST

Hinter dem Problem der Objektivität des Kunstwerks steckt noch ein anderes, das Problem des Wertes. Bekanntlich hat die ältere absolutistische Ästhetik den Wert als solchen nicht als Problem gefaßt, sondern hat diesen Begriff in recht unkritischer Weise (auch viele „Kritizisten" haben das getan) zum Grundstein ihrer Systeme gemacht. Sie gingen davon

Digitized by Google

aus, daß es Werte gäbe, die allgemeine Geltung hätten, und suchten nun an diesen zu ermitteln, was das Wesen des „Schönen" und seine „Gesetze" seien. Man nahm vor allem die klassischen Kunstwerke, also etwa die Statuen des Phidias oder die Dramen des Sophokles als absolute Werte hin, untersuchte sie auf ihre Qualitäten und proklamierte das so Ermittelte als absolute ästhetische Gesetze. Man hat das Kunstwerk ohne weiteres mit dem Kunstwert identifiziert und hat übersehen, daß auch von Kunstwert nur die Rede sein kann, wo dieser erlebt ist. Deshalb scheint es uns ebenso irrtümlich, von absoluten Kunstwerten zu reden, wie es falsch ist, von absoluten Kunstwerken zu sprechen. Das Kunstwerk ist nicht der Wert selbst, sondern höchstens eine Möglichkeit für ein Werterleben. Es ist unmöglich, von einem als absolut gesetzten Werte aus das Werterleben verstehen zu wollen, sondern der allein mögliche Weg ist es, vom Erleben aus zum Werte zu gelangen. Der Begriff eines absoluten Wertes, der von aller Beziehung zu erlebenden Subjekten trennbar wäre, ist ein Widerspruch in sich; denn etwas wird nur dadurch ein Wert, daß es als Wert erlebt wird. Niemals ist ein Kunstwerk ein Kunstwert, weil es absoluten Forderungen entspräche, sondern weil es ein Kunsterleben ermöglicht, wird es zum Werte. Auch die absolutistische Werttheorie begeht den Fehler der Verwechslung von materiellem Substrat und geistigem Kunstwerk, das im Erleben erst entsteht.

Nur in Kürze sei die Unmöglichkeit jeder Ästhetik, die vom absoluten Werte, der mit dem absoluten Werke gleichgesetzt ist, ausgeht, hier dargelegt.

Zunächst ist die Behauptung, es seien irgendwelche Kunstwerke, z. B. die „klassischen", absolute Werte, weil sie allgemeingültig seien, schon rein historisch falsch. „Allgemeingültig" im ästhetischen Sinne kann nur heißen, daß die betreffenden Werke auf viele Menschen, womöglich auf alle Menschen die gleiche ästhetische Wirkung hätten, daß sie mit Notwendigkeit als ästhetische Werte erlebt würden. Aber haben die Werke des Phidias oder des Sophokles wirklich zu allen Zeiten als höchste Werte gegolten? Sehen wir ab von der in den Schulen gepflegten Tradition, einer nur äußerlich durch

Digitized by Google

Autorität fortgepflanzten Wertsetzung, so ist festzustellen, daß es Zeiten ebenfalls hoher Kunstblüte wie die Gotik und das Barock gegeben hat, die sich sehr wenig um jene Werke kümmerten, die zum mindesten dadurch, daß sie Werke ganz anderen Stils schufen und als Höchstleistungen bewunderten, bewiesen, daß sie jene Kunstart nicht als normativ für sich anerkannten. Und sind etwa heute ein kunstgebildeter Chinese, ja auch ein Europäer der Gegenwart ohne weiteres fähig, jene Werke als Kunstwerke zu erleben, braucht es für sie nicht starker innerer Umstellungen, um überhaupt Zugang zu ihnen zu finden? Eine unmittelbar wirkende Allgemeingültigkeit wohnt demnach jenen Werken keineswegs inne, vielmehr hat es zu allen Zeiten Leute von lebhaftem Kunstempfinden gegeben, die von jener Kunst „kalt gelassen wurden". Mit welchem Rechte aber will ein klassizistischer Ästhetiker einem Manne, der die „Synagoge" am Straßburger Münster schöner findet als die Venus von Milo, beweisen, daß er falsch werte? Alle Dialektik, die er aufbieten könnte, würde das unmittelbare Erleben, auf das der andere sich berufen könnte, nicht widerlegen. Es ist erweislich falsch, daß es Kunstwerke gäbe, die auf alle Menschen unbedingt als Werte wirken müßten.

Zweitens aber haben selbst auf diejenigen, die im Klassizismus höchste Kunst bewundern, jene Werke nicht immer die gleiche Wirkung gehabt. Es ist streng genommen nicht das gleiche Werk und der gleiche Wert, der von verschiedenen Menschen erlebt wird, sondern jeweils ein anderer. Damit aber ist der Anspruch auf Absolutheit ebenfalls hinfällig; denn wenn der Wert eines Kunstwerks nicht stets auf gleichem Erleben, sondern auf verschiedenem Erleben beruht, so sind wir mitten drin in der Relativität der seelischen Wirklichkeit. Ja, man kann sagen, daß der Wert der meisten gefeierten Kunstwerke nicht auf der Eindeutigkeit, sondern gerade der Vieldeutigkeit beruht, daß Homer etwa nicht darum zu vielen Zeiten gepriesen worden ist, weil er zu allen Zeiten gleich, sondern weil er zu allen Zeiten verschieden gewirkt hat.

So führt uns alle Wertung aufs Erleben zurück. Alle Versuche, aus abstrakten Prinzipien heraus, ohne Rücksicht aufs Erleben, absolute ästhetische Werte aufzustellen, sind in Wahr-

Digitized by Google

heit Spiegelfechtereien, weil sie alle verkappt doch den Begriff der ästhetischen Wirkung in sich tragen. Es gibt keinen ästhetischen Absolutismus, der nicht ein höchst unkritischer, unbewußter Psychologismus wäre. Zum Werte kommt man nur vom Erleben aus, ein Wert, der nicht als Wert erlebt werden könnte, ist kein Wert. Und wir werden deshalb auch für die Theorie der ästhetischen Wertung nicht von den angeblich absoluten Werken, sondern vom Erleben ausgehen müssen.

Digitized by Google

II. PSYCHOLOGISCHE ANALYSE DES WERTBEGRIFFS

1. VORLÄUFIGE DEFINITION DES WERTBEGRIFFS

Ich schicke der Untersuchung der ästhetischen Wertung eine Untersuchung über den Wertbegriff überhaupt voraus, die der Gesamthaltung unserer Methode nach, nur empirisch, psychologisierend zu Werke gehen kann. Wir gehen also nicht von einem apriorischen Wertbegriffe, sondern von der Tatsache aus, daß, wo Menschen gelebt haben, auch Wertbegriffe gebildet, Werturteile gefällt sind. Es kann jedenfalls nicht die Möglichkeit abgestritten werden, diese Wertungen zu sammeln, zu analysieren und auf induktivem Wege daraus einen Allgemeinbegriff des Wertes abzuleiten, falls sich genügend Unterlagen für eine solche Induktion bieten. Der Einwand der Logisten, es müsse einer solchen sammelnden und analysierenden Untersuchung eine deduktive Definition des Wertbegriffs vorausgehen, teilen wir nicht. Voraus geht nur die allgemeine, empirische Feststellung, daß überall unter Menschen gewertet wird; ein dieser Wertung etwa zugrunde liegendes Gemeinsames darf bei der ungeheuren Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der Werturteile keineswegs a priori angenommen werden, sondern ist Aufgabe der Untersuchung. Wir beginnen nicht mit einem festumrissenen Begriff des Wertes, sondern nur mit der Feststellung, daß überall zwischen gut und böse, schön und häßlich, richtig und falsch, nützlich und schädlich unterschieden wird. Diese Unterscheidungen finden wir im Leben und in der Geschichte allenthalben vor und sehen, daß sie zusammenfassend als Bewertungen bezeichnet werden. Wir nehmen nun, angesichts der ungeheuren Verschiedenheit der Werturteile (nicht nur zwischen den oben bezeichneten Gattungen, sondern auch innerhalb der einzelnen

Digitized by Google

Wertgattungen) keineswegs an, daß ihnen ein apriorischer Begriff oder eine metaphysische Norm zugrunde liegen müsse, sondern wir untersuchen, ob sich trotz der außerordentlichen Verschiedenheiten Gemeinsamkeiten erkennen lassen, die es gestatten, eine Einheitlichkeit des Wertbegriffs zu statuieren.

Und zwar finden wir, wenn wir so fragen, daß alle die genannten Werturteile (wenn auch nicht immer für das Bewußtsein des Wertenden) eine Beziehung des Objekts zu einem Subjekt, nicht eine objektive Tatsächlichkeit, bezeichnen. Nenne ich etwas schön oder häßlich, so denke ich, wenn auch nicht explizite, ein Subjekt, dem der Gegenstand gefällt, hinzu; urteile ich: ein Satz sei wahr oder falsch, so schließt das die Meinung ein, daß er sich für ein handelndes Subjekt „bewährt", daß man sich danach richten, damit arbeiten könne; und ebenso schließt nützlich und schädlich, gut und böse, stets diese Beziehung zu einem Subjekt, wenn auch oft einem überindividuellen Subjekt ein (auf die Fälle, wo diese Subjektbeziehung nicht hervortritt, verkappt oder durchkreuzt ist, komme ich später). Wert kann etwas nur für ein Subjekt haben; ein Gegenstand, bei dem jegliche Möglichkeit einer solchen Beziehung zu einem, wenn auch nur vorgestellten, Subjekt fehlt, ist kein Wert. Alle, auch die abstraktesten und scheinbar absolutesten Wertungen enthalten versteckt doch eine solche Beziehung zu einem Subjekt und, um die Wertungen psychologisch zu verstehen, müssen wir diese Subjektbeziehung erschließen. Das ist die erste Aufgabe einer Psychologie der Wertung, und erst dahinter zeichnet sich die zweite ab, wie es dazu kommen kann, daß diese Subjektbeziehung sich lockert. Aller Wertung liegt eine Relation zwischen einem Objekt und einem Subjekt zugrunde, und ich bezeichne diese als das Werterleben.

2. DAS WERTERLEBEN ALS ERFÜLLUNG VITALER BEDÜRFNISSE

Es fragt sich nun, ob man die Wertung als Relation zwischen Subjekt und Objekt nicht noch näher bestimmen kann. Und zwar müssen wir dabei vom Subjekt, als dem aktiven, wertsetzenden Pole ausgehen. Läßt sich hinter den so verschiedenen Bewertungen, für die wir als Beispiele gut und böse,

Digitized by Google

schön und häßlich, richtig und falsch nannten (eine Reihe, die noch zu verlängern wäre), ein Gemeinsames ermitteln?

Man hat in den letzten Dezennien sich eifrig um dieses Problem gemüht, und ist dabei zu mehreren, zunächst ziemlich verschiedenen Resultaten gelangt. Entweder glaubte man das Werterleben als ein Gefühlserlebnis, vor allem als Lust- oder Unlustcharakterisierung beschreiben zu müssen, oder man bezeichnete es als einen Willensvorgang. Wenn eine dritte Gruppe von Denkern einen Wertakt sui generis annehmen zu müssen glaubte, so erweist sich dieser doch bei genauerem Besehen als stark emotional oder volitional gefärbt.

Wir können deshalb von der dritten Lösung absehen und haben es nur mit der Frage, ob das Werten ein Gefühls- oder Willenserlebnis sei zu tun. Da nun ergibt sich, daß beide Lösungen etwas Richtiges enthalten, daß sie jedoch einerseits nicht unvereinbar sind, daß sie andererseits jedoch allein oder auch zusammengenommen zu eng sind, um das ganze Werterleben zu umspannen. Beide nämlich suchen das Problem bloß von der Bewußtseinsseite zu packen, was jedoch nicht ausreicht. Das Wertproblem ist auch für die psychologische Betrachtung nicht aus Bewußtseinsphänomenen heraus zu lösen, man muß vielmehr vom Bewußtsein aus noch weiter in die Tiefe dringen und das Werterleben als einen allgemeinen, biologischen Akt ansehen, der nur zum Teil ins Bewußtsein hineinragt. Ich setze daher statt Gefühl oder Willen den Begriff der vitalen Bedürfniserfüllung ein, die auch unbewußt wirken kann, die jedoch im Bewußtsein je nach den Umständen als Lust-Unlust oder als Willensakt sich geltend macht, was jedoch eng zusammenhängt. Denn in jedem Gefühl steckt ein Wollen, und das Wollen tritt im Bewußtsein stets als Gefühlsregung in Erscheinung, was wiederum darauf zurückgeht, daß hinter beiden Formen des Bewußtseins ein tieferer biologischer Tatbestand steht, der des vitalen Bedürfnisses. Dabei ist es hoffentlich unnötig zu sagen, daß wir unter Bedürfnis nicht bloß die niederen Bedürfnisse verstehen, sondern daß wir auch die feinsten, sublimsten Regungen, die in Religion, Wissenschaft, Kunst Erfüllung finden, als vitale Bedürfnisse ansehen.

Digitized by Google

Zunächst zur Begründung, daß vom Bewußtsein aus allein die Wertfrage nicht zu lösen ist. Eine Operation z. B. kann für ein Kind von höchstem Werte sein, auch wenn sie sehr schmerzhaft ist und das Kind sich auf jede Weise dagegen sträubt. Hier liegt ein Wertkonflikt vor, insofern das Gefühlsbewußtsein sich nur an einen Teil des Organismus heftet, während die Gesamtheit des Organismus als eigentliches Wertobjekt einzusetzen ist. Dessen Bedürfnis, die vitale Erhaltung, nicht der momentane Bewußtseinszustand ist in diesem Falle entscheidend. Wie wenig das Bewußtsein des Subjekts den Ausschlag gibt, geht auch daraus hervor, daß wir sagen, ein Regen sei einer verdorrenden Pflanze von Wert, obwohl wir ihr überhaupt kein Bewußtsein zuschreiben. Als Wertsubjekt haben wir also ein lebendes Individuum, nicht bloß ein Bewußtsein anzunehmen. Wert ist alles, was Leben erhält und fördert, indem es dessen besonderen Bedürfnissen genug tut, wobei der Gesamtorganismus den Teilkomplexen übergeordnet ist. Dieses Überordnungsverhältnis wiederholt sich auch dort, wo überindividuelle Lebenskomplexe in Frage kommen. Wir setzen bei der Wertung nicht bloß Individuen als Wertsubjekte ein, sondern auch soziale Gemeinschaften. Es kann deren vitales Bedürfnis sein, daß sich — etwa im Kriege — Einzelglieder für das Bestehen des Ganzen opfern, was für diese selbst sehr unlustvoll und gegen ihren Willen sein kann, was jedoch für die Gesamtheit von Wert ist, weil es deren Bestehen gewährleistet. Wir dürfen also nicht vom Bewußtsein aus, sondern nur von den auch das unbewußte und das überindividuelle Leben mit umspannenden vitalen Bedürfnissen der Lebenserhaltung und -entfaltung aus den Wert definieren.

Immerhin ist jedoch das Bewußtsein, soweit es sich um das Bestehen von Individuen handelt, nicht gleichgültig, und es finden sich in der Tat hier sehr enge Beziehungen zwischen den vitalen Bedürfnissen und dem Bewußtsein, speziell dessen Gefühls- und Willensakten. Sehen wir von solchen Wertkonflikten ab, für die wir oben ein Beispiel gaben, so ist zu sagen, daß die Erfüllung vitaler Bedürfnisse, soweit sie bewußt sind, auch „gewollt“ werden, und daß sie im Erfüllungsfalle mit

Digitized by Google

Lustgefühlen verbunden sind. Eine prinzipielle Scheidung zwischen Gefühl und Wille ist dabei nicht zu machen, höchstens insofern, als wir unter Willen das zu motorischer Aktivität drängende Streben, unter Gefühlen (Lust und Unlust) das Bewußtsein der Erfüllung oder Nichterfüllung dieses Strebens verstehen.[1])

3. DIE VERALLGEMEINERNDE, NORMIERENDE, VERABSOLUTIERENDE WERTSETZUNG

Wir hatten bisher alle Wertung auf das Werterleben zurückzuführen gesucht, obwohl wir zugeben mußten, daß bei vielen der im Leben allenthalben gültigen Wertungen diese Beziehung keineswegs immer bewußt und darum scheinbar gar nicht vorhanden ist. Da wir jedoch behaupteten, daß alle Wertung trotzdem, wenn auch oft sehr indirekt, auf ein Erleben zurückführbar sei, so müssen wir die Loslösung des Werturteils vom Werterleben psychologisch verständlich machen. Diesen Prozeß der Loslösung der Werte vom erlebenden Subjekt gliedere ich in drei Stadien:

1. Die Wertverallgemeinerung.
2. Die Wertnormierung.
3. Die Wertobjektivierung und Wertverabsolutierung.

Die Gesamtheit dieser Stadien, die allerdings nicht immer im Bewußtsein des Wertenden geschieden sind, oft ganz unmerklich ineinander übergehen, nenne ich die Wertsetzung. Sie ist loslösbar vom Werterleben, denn vielfach werden Werte gesetzt und von anderen Menschen gesetzte Werte übernommen, ohne daß sie im konkreten Erleben realisiert werden, obwohl die stillschweigende Voraussetzung bei aller Wertsetzung, ja die einzige Probe auf die „Richtigkeit" der Wertsetzung, die ist, daß sie realisiert, d. h. als Werte erlebt werden können.

Verfolgen wir die drei Stufen der Wertsetzung! Die erste, die Wertverallgemeinerung, geht von der stillschweigend hingenommenen Voraussetzung aus, daß alle Menschen im wesentlichen gleiche Bedürfnisse hätten, daß demnach das, was

1) Ich verweise für alle diese grundlegenden Fragen auf die Darstellung in meiner „Philosophie der Individualität". Leipzig 9123, 2. Aufl.

Digitized by Google

für einen von Wert sei, auch für viele, ja für alle von Wert sein müsse. Wenn einem eine Medizin geholfen hat, so empfiehlt er sie anderen, wenn einem ein Kleidungsstück gefällt, so schmückt er sich damit, weil er bei anderen das gleiche Gefallen voraussetzt, kurz, derartige Verallgemeinerungen finden sich auf allen Wertgebieten. In der Mehrzahl der Fälle trifft ja jene Voraussetzung zu, und so ist in der Tat die Wertverallgemeinerung ein sozialer Faktor von höchster Bedeutung. Freilich wird sie oft höchst unkritisch verwandt, indem das, was sich für einen Typus, eine örtliche, zeitliche, ständische oder andere Gemeinschaft gilt, nun ohne weiteres über diesen Typenbereich ausgedehnt wird. Die Wertverallgemeinerung führt, auf diese Weise erweitert, zur Behauptung, es gäbe Werte für alle Menschen, ja für jedes denkbare Subjekt überhaupt, und kommt damit bereits, da ein überall gleiches Beziehungssubjekt nicht stets in Rechnung gesetzt zu werden braucht, an eine Verabsolutierung des Wertes heran.

Aber die Wertverallgemeinerung wird meist ganz unbemerkt zur Wertnormierung. Man nimmt nicht nur an, daß andere das gleiche Werterleben hätten wie man selbst, man fordert es auch, man erklärt das eigne, verallgemeinerte Werterleben für normativ. Man nimmt an, daß nur ein besonderer Mangel den anderen verhindere, dasselbe, was uns schön oder wahr erscheint, ebenso zu bewerten. Daher das Bestreben, anderen die eignen Wertungen aufzuzwingen. Die Religion, die man selbst als wertvoll erlebt, will man auch anderen zukommen lassen und setzt, wenn diese nicht ebenso werten, bösen Willen voraus, der gebrochen werden muß. Aller Fanatismus erwächst aus der Wertnormierung. Dabei zeigt das Wort Norm in seinem Doppelsinn selbst den Übergang von der Verallgemeinerung zur Forderung. Normal ist ursprünglich nur das „Durchschnittliche", es bekommt aber der Begriff Norm auch den Sinn des Seinsollenden, eben der Forderung. Der in seinen sexuellen Bedürfnissen vom Durchschnitt Abweichende wird auch zum Schädling der Gesellschaft abgestempelt. Wer sich nicht der Mode, d. h. dem gerade üblichen Durchschnittsgeschmack gemäß kleidet, wird als lächerlich gebrandmarkt.

Indessen würde die Normierung des Werterlebens sich nie-

Digitized by Google

mals durchsetzen können, wenn nicht zugleich damit eine andere Voraussetzung mitspielte, nämlich die, daß das wertverleihende Moment dem Gegenstand als objektive Qualität anhafte, die von allen subjektiven Stellungnahmen unabhängig bestünde, d. h. die Wertnormierung schließt die Wertobjektivierung, die meist zugleich eine Verabsolutierung des Wertes ist, ein. Indem mir ein Bild gefällt und ich annehme, es müsse auch anderen gefallen, schreibe ich den Wert dem Bilde selbst als objektive Eigenschaft zu, ich sage: „das Bild ist schön". Ja, oft wird in der Wertsetzung der Gegenstand objektiviert im Sinne eines Erschaffens. Wenn ein Zauberspruch „geholfen" hat, so gilt das als ein Beweis für objektive Realität des Zaubers. — Ist aber der Wert eine objektive Eigenschaft, so ist jede subjektive Beziehung unwesentlich, man kann davon abstrahieren, d. h. der Wert wird etwas Absolutes. Nur so kommt die paradoxe Vorstellung des „Wertes an sich" zustande, eines Wertes, der von niemand als Wert erlebt zu werden braucht, um ein Wert zu sein, daß man die subjektive Beziehung, die nicht im Bewußtsein ist, für überhaupt nicht vorhanden ansieht. Wir hätten damit die Entstehung des absoluten Wertbegriffs psychologisch erklärt, womit sie natürlich keineswegs logisch gerechtfertigt ist.

Die auf diese Weise statuierten Wertsetzungen lösen sich also zuletzt ganz vom Erleben ab, sie werden soziale Mächte, die vom tatsächlichen Erleben unabhängig scheinen, so daß man für sie sogar eine besondere, ideale Geltung behauptet hat. Indessen können wir den absoluten Charakter der Wertgeltungen keineswegs zugeben; wir betonen vielmehr, daß alle angeblich absoluten Wertgeltungen sich auf dem gekennzeichneten Wege psychologisch und biologisch fundieren lassen, und daß es höchst unkritisch ist, von absoluten Werten als ontologischen Tatsachen zu sprechen. Wir verkennen nicht, daß die Absolutsetzung durch die Würde, die sie den Wertgeltungen verleiht, zum bedeutsamen sozialen Faktor werden kann, ohne freilich in kritischem Sinn ein absoluter Wert zu sein, vielmehr ist auch der soziale Wert der fiktiven Verabsolutierung durchaus relativ.

Digitized by Google

4. DER KAMPF ZWISCHEN WERTERLEBEN UND WERTGELTUNG

In der gekennzeichneten Stufenfolge also führt die Loslösung der Wertsetzung vom tatsächlichen Werterleben zu völliger Trennung davon, so sehr, daß das tatsächliche Werterleben überhaupt nicht beachtet wird oder sich der verallgemeinerten, normativen, objektivierten Wertsetzung zu unterwerfen hat.

Freilich geht das in der Regel nicht so leicht; denn, wo echtes Werterleben ist, sträubt es sich gegen aufgezwungene Geltungen, und so ist die Geschichte jedes Wertgebietes ein unablässiger Kampf zwischen den mit dem Anspruch der Allgemeingültigkeit, des Normcharakters und der Absolutheit auftretenden Wertsetzungen einerseits und dem ursprünglichen Werterleben andererseits. In Religion, Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft, Ethik bilden sich allenthalben solche Geltungen heraus, die jedoch den Individuen sich nicht ohne weiteres aufzwingen lassen, sondern entweder zu mehr oder weniger unehrlicher Unterwerfung führen oder zur offenen Rebellion herausfordern. Wo starkes Werterleben eigner Art da ist, sucht es sich gegen jene Normen durchzusetzen; so entstehen die Ketzer in der Religion, die Reformer in der Ethik und dem Gesellschaftsleben, die Umstürzler in der Kunst, und die Geschichte jedes Wertgebiets zeigt uns einen Kampf zwischen Normen und dagegen ankämpfenden Individuen, zugleich freilich auch die tragikomische Tatsache, daß überall dort, wo jene Vorkämpfer der Freiheit des individuellen Werterlebens obenauf kommen, sie selbst wieder ihre Wertungen verallgemeinern, normieren, verabsolutieren. Die Ketzer von gestern sind, wenn sie durchdringen, die Päpste von morgen, die Revolutionäre der heutigen Kunstepoche werden, falls ihre Wertung durchdringt, der künftigen Generation als „Akademiker" erscheinen.

Freilich offenbart die Geschichte der Wertungen auch, daß es nirgends „ewige" Werte gibt. Wohl hält jede Epoche ihre Wertungen für absolut, aber noch niemals hat sich eine Wertung dauernd zu halten vermocht. Wohl beharren manche Wertungen, wenigstens scheinbar, viele Jahrhunderte lang, aber ein kritischer Blick erkennt sofort, daß sie nur darum „be-

Digitized by Google

harren", weil sie sich in Wahrheit beständig wandeln. Nur äußerliche Kennzeichen bleiben, der Geist wird ein anderer. Das Christentum ist nicht ein ewiger Wert in dem Sinne, daß die tatsächliche Wertung Jesu sich erhalten hätte. In Wahrheit ist das Christentum Augustins, das Innozenz III., das Luthers, das Schleiermachers jeweils eine ganz andere Religion, die untereinander vielfach nur gewisse Namen und Äußerlichkeiten gemein haben.

5. ZUSAMMENFASSUNG

Ich stelle zum Schlusse nochmals kurz die wichtigsten Ergebnisse unserer Untersuchung für den Wertbegriff überhaupt, als dessen Spezialfall ich die ästhetische Wertung zu erweisen habe, zusammen.

Ich gehe aus von der Wertung als einer besonderen Form des Erlebens, ohne zunächst die Frage, ob dies wertende Erleben verallgemeinert werden darf, zu prüfen. Da ergab sich uns, daß wir von Wert überall dort sprechen, wo ein vitales Bedürfnis erfüllt wird, daß wir alles, was der Lebenserhaltung und Lebensentfaltung dient, als Wert ansprechen. Soweit dies vitale Bedürfnis ins Bewußtsein tritt, sprechen wir von Begehren oder Wollen, und insofern pflegt man alles, worauf sich Begehren und Wollen richtet, vom Standpunkt des unmittelbaren Erlebens als Wert anzusprechen. Kommt es zur wirklichen oder in der Vorstellung vorweggenommenen Erfüllung eines solchen Bedürfnisses, so tritt — wenn nicht besondere Kollisionen bestehen — ein Lustgefühl ein, und es kann daher auch ein lustbetontes Erlebnis oder sein Gegenstand als Wert bezeichnet werden, obwohl im Falle des Wertkonflikts das Gefühl allein kein sicherer Kompaß ist, weshalb wir das Lustgefühl als Wertkriterium nur mit Vorbehalt gelten lassen können. Im allgemeinen jedoch läßt sich sagen: alles Werterleben ist biologisch fundiert, das Bewußtsein ist nicht die letzte Instanz, sondern eine Psychologie des Werterlebens muß unbedingt auf die Biologie zurückgehen.

Vom Werterleben schieden wir scharf die Wertsetzung, die — von der jedesmaligen Realisierung der Werte im Erleben

Digitized by Google

absehend — gewisse Erlebnismöglichkeiten als allgemeingültige Werte setzt und ihnen normativen und objektiven Charakter verleiht. Wir billigten dieser Wertsetzung große soziale Bedeutung zu, konnten aber nicht verschweigen, daß sie vielfach, weil sie unkritisch verwandt wird, zu schweren Konflikten mit dem Werterleben führt, ja daß sie oft sich dem Werterleben herrisch überordnet und dieses vergewaltigt, so daß sich uns die Geschichte aller Wertgebiete als Kampf zwischen verallgemeinerten, normativen und verabsolutierten Wertsetzungen und dem individuellen Werterleben darstellte. Es ist richtig, daß sich die Wertsetzungen vom Werterleben loslösen, daß sie idealen Geltungscharakter bekommen, ja daß sie sich in Rangstufen übereinanderordnen, aber es ist zugleich richtig, daß sie stets zum Werterleben zurückgeführt werden müssen, weil sie sonst fossil, tot, unecht werden. So stellt sich uns die Welt der Werte nicht, wie man es zuweilen geschildert hat, als zeitloses, ruhendes System hoch über dem Leben dar, vielmehr wogt ein unablässiger Kampf zwischen den nach Konsolidierung strebenden Wertgeltungen und dem stets sich wandelnden Wertleben hin und her, ähnlich wie in der Welt des organischen Lebens neben der Tendenz zur Verfestigung der Typen, auch die Tendenz zu deren Durchbrechung und Neuformung besteht. Richtig gesehen ist also die Welt der Werte nicht ein Gegensatz zur Welt des Lebens, vielmehr haben wir in beiden die gleichen Tendenzen zur Ausbildung von festen Formen und zur Durchbrechung derselben in unablässigem Kampfe. Wer das Problem der Werte verstehen will, darf also nicht von starren, ewigen Werten ausgehen, sondern von der Grundtatsache des Kampfes zwischen Werterleben und dem Streben nach bleibender Wertgeltung.

Literatur zur Werttheorie.

J. Cohn: Ästhetik. 1901.
v. Ehrenfels: System der Werttheorie. 1897/98.
Rob. Eisler: Studien zur Werttheorie. 1902.
O. Kraus: Jahrbuch der Philosophie. II. 1914.
Kreibig: Psychol. Grundlegung eines Systems der Werttheorie. 1912.
Matzat: Philosophie der Anpassung. 1904.
Maier: Psychologie des emotionalen Denkens. 1901.

Digitized by Google

Meinong: Psychol.-ethische Untersuchungen der Werttheorie. 1894.
Müller-Freienfels: Philosophie der Individualität. 1922².
Münsterberg: Philosophie der Werte. 1908.
Rickert: Vom System der Werte. Logos 1913.
Simmel: Hauptprobleme der Philosophie. 1910.
—: Philosophie des Geldes. 1900.
W. Strich: Das Wertproblem in der Philosophie der Gegenwart. 1908.
J. Schultz: Die Philosophie am Scheidewege. 1922.
H. Schwarz: Die Psychologie des Willens. 1901.
Windelband: Einführung in die Philosophie. 1914.

Digitized by Google

III. DIE ÄSTHETISCHE WERTUNG IN IHRER BESONDERHEIT

1. DAS ÄSTHETISCHE WERTERLEBEN

Im Rahmen dieser Untersuchungen kann natürlich nicht eine allgemeine Wertlehre Ziel sein; für uns handelt es sich nur darum, wie sich die gefundenen allgemeinen Tatsachen speziell auf ästhetischem Gebiete darstellen.

Ich hatte bereits im ersten Bande hervorgehoben, daß das ästhetische Erleben Werterleben ist, und ich suchte dort seine Besonderheit durch die Kennzeichnung als Eigenwerte (im Gegensatz zu den praktischen „Fremdwerten") zu treffen. Damit wollte ich hervorheben, daß ästhetische Erlebnisse um ihrer selbst willen gesucht werden, daß das vitale Bedürfnis nur auf die Betätigung und Übung der beteiligten Organe ausgeht, daß diese Organbetätigung aber nicht im Dienste von Bestrebungen steht, die über diese Erlebnisse selbst hinausweisen. Diese Feststellung war vom Standpunkte des Bewußtseins aus getroffen. Wer ein Kunstwerk ästhetisch genießt, sieht in den Bewußtseinserlebnissen selbst einen Wert, nicht etwa darin, daß sie sein Wissen vermehren oder ihn moralisch besser machen. Solche Belehrung oder Besserung wäre unter dem Gesichtspunkt des Erlebens selbst ein Fremdwert, nicht ein Eigenwert. Im ästhetischen Erleben wird jedoch der Inhalt des Erlebens selbst als wertvoll empfunden, was sich in dem begleitenden Lustgefühl, dem Zeichen der Erfüllung vitalen Bedürfens, kundgibt.

Wir haben nunmehr diese Feststellungen mit den allgemeinen Tatsachen der Werttheorie zu vereinen, besonders im Hinblick darauf, daß wir hier das Lustgefühl, dem wir für andere Werte nur sehr beschränkte Bedeutung zubilligten, als Wertkriterium zulassen. Zweitens ist die schon im ersten Bande be-

Digitized by Google

sprochene biologische Begründung der ästhetischen Wertung zu vertiefen, und drittens auch das Problem der Willensbeteiligung im ästhetischen Erleben zu erörtern.

Wenn wir in der allgemeinen Werttheorie das Lustgefühl als unzureichendes Wertkriterium ansahen, so geschah das im Hinblick auf jene Wertkonflikte, die dort entstehen, wo etwas für einen Teilkomplex lustvoll oder unlustvoll, jedoch für den Gesamtorganismus schädlich ist. Wertkonflikte aber entstehen in der Regel nur bei Fremdwerten, d. h. über das Bewußtseinserlebnis hinausweisenden Erlebnissen, wo das Erlebnis selbst und seine Folgen gegensätzlich sind. Ästhetische Erlebnisse dagegen sind Eigenwerte, bei denen eine Wirkung über sie selbst hinaus, jedes Übergreifen aufs Handeln oder andere Weiterungen ausgeschaltet sind. Alles, was man zur Kennzeichnung des ästhetischen Verhaltens ausgeführt hat (die „Interesselosigkeit", die rein „kontemplative", die „nicht konsekutive" Einstellung) will besagen, daß das ästhetische Erleben nicht im Dienste anderer Werte steht, daß es rein auf sich selbst begrenzt ist, daß Wertkonflikte also nicht dabei entstehen sollen. Insofern kann die Lust nicht sekundäre Schädigungen bedingen, sie kann demnach ohne Bedenken wegen anderweitiger Schädigungen als Kriterium des Wertes, d. h. einer Bedürfniserfüllung angesehen werden. Im ästhetischen Erleben kommt es prinzipiell nur auf adäquate Betätigung der Organe an, und das vitale Bedürfnis, das hinter ihnen steht, richtet sich eben darauf. Das Bewußtseinskriterium aber für adäquate Organbetätigung ist das Lustgefühl, und so kann man (mit Überspringung des physiologischen Zwischenglieds der adäquaten Organbetätigung, deren trophischen Prozessen) auch sagen, das vitale Bedürfnis richtet sich auf lustvolle Erlebnisse. Indessen ist das nur eine abkürzende Kennzeichnung. Für eine wissenschaftliche Ergründung darf die biologische Seite des Geschehens nicht übersehen werden, denn von ihr aus gewinnen wir erst die biologische Fundierung des ästhetischen Werterlebnisses.

Dies Problem aber ist nicht vom Bewußtsein aus zu lösen; denn gewiß haben wir nicht immer, wenn uns etwas ästhetisch berührt, vorher das Bewußtsein eines vitalen Bedürfnisses. Ich

Digitized by Google

verweise jedoch auf den Paragraphen 5 des ersten Buches vorliegenden Werkes zurück, wo ich den Begriff des „Reizhungers" eingeführt habe. Es ist eine Tatsache, daß jedem nicht gerade erschöpften Organ eine seine Kräfte nicht übersteigende Anregung und Übung vorteilhaft ist, was sich im Bewußtsein als Lust kundgibt. Wir erklärten dort die biologische Bedeutung der Kunst dahin, daß sie diesen vitalen Bedürfnissen des Organismus in besonders adäquater Weise genugtut, daß sie „trophische Reize" liefert, was für die einzelnen Kunstwirkungen im dritten Bande noch ausführlich zu begründen sein wird, wo sich die speziellen Stilformen aller Künste als besonders adäquate Formen der Organbetätigung erweisen werden.

Natürlich aber ist dem Individuum in der Regel dies Bedürfnis nach Organbetätigung nicht als solches bewußt. Wenn ein Wille zur ästhetischen Anregung besteht, so richtet er sich nicht auf diese unbewußt verlaufenden Vorgänge der Organbetätigung, der Energiedissimilation, sondern auf deren Ausstrahlungen ins Bewußtsein, eben die Lust. Diese, an sich nur eine Begleiterscheinung, wird fürs Bewußtsein Zweck. Wir suchen bewußt im ästhetischen Erleben den lustbetonten Eindruck, jedoch zugleich, ohne es zu wissen, die regulativen physiologischen Vorgänge, und insofern ist also auch das ästhetische Erleben ein biologischer Wert.

Freilich ist, wie bereits im ersten Bande dargetan, das ganz reine eigenwertige, ästhetische Verhalten ein Idealfall, der nicht immer in der Wirklichkeit erfüllt wird. Als Psychologen aber haben wir es nicht mit idealen Forderungen, sondern mit der seelischen Wirklichkeit zu tun, und so müssen wir feststellen, daß sich, auch bei vorwiegend ästhetischer Einstellung, doch oft mit den eigenwertigen Erlebnissen auch fremdwertige Tatsachen verknüpfen. D. h. auch ein zunächst als Eigenwert erlebter Eindruck kann Folgen zeitigen, die nicht gewollt, aber dennoch zu beachten sind. Dadurch werden die Eigenwerte zu Mischwerten. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß die Eigenwerte und Fremdwerte stets gleicherweise positiv sind; es kommt vielmehr oft vor, daß positive ästhetische Werte hinsichtlich ihrer Weiterleitung negativ sind, so daß, trotz der

Digitized by Google

prinzipiellen Abgrenzung des Ästhetischen, Wertkonflikte entstehen können. Als Beispiel diene die vielumstrittene moralische Nebenwirkung des Kunstgenießens. Es hilft hier nichts, vorzuschreiben, ein Kunstwerk „dürfe" nicht moralische Nebenwirkung haben. Psychologische Tatsache ist, daß mancher jugendliche Leser durch das Lesen pikanter Romane, die er mit Bewußtsein vielleicht nur ästhetisch liest, doch in seinen moralischen Anschauungen erschüttert wird. Oder es kommt auch vor, daß ästhetische und logische Wertung in Konflikt geraten. Unkritische Köpfe können durch Lektüre sehr romantischer Bücher eine ganz falsche Beurteilung von Menschen und Dingen des Lebens bekommen, selbst wenn sie versuchen, den Kunstgenuß von der Beurteilung des Lebens zu trennen.

Indessen wird durch solche Komplikationen, wo sich fremdwertige und gegenwertige Nebenwirkungen einstellen, die Tatsache der biologischen Fundierung des ästhetischen Erlebnisses doch nicht aufgehoben. Andererseits wird aber dort, wo die ästhetische Bewertung positive Nebenwirkungen (vor allem die Förderung und Übung der betreffenden Organe) hat, der biologische Wert noch gehoben, was ebenfalls an jener früheren Stelle bereits dargelegt ist, wo wir zeigten, daß die ästhetische Betätigung von sonst ungebrauchten Organen eine innere Harmonie des ganzen Organismus herstellt, deren Erschütterung schwere Gefahren mit sich bringen kann.

2. DIE VERALLGEMEINERUNG IN DER ÄSTHETISCHEN WERTUNG

Indessen denkt man in der Regel, wenn von ästhetischer Wertung gesprochen wird, nicht an das Werterleben, sondern an die Wertsetzung in ihren verschiedenen Formen der Wertverallgemeinerung, Normierung und Objektivierung. Man will wissen, ob das eigne Erleben verallgemeinert werden darf, ob es den herrschenden Wertgeltungen entspricht, ob sein Gegenstand als Wert im „objektiven" Sinne bezeichnet werden kann. Denn jeder Mensch stößt auf Schritt und Tritt auf die Tatsache, daß sein Werterleben herrschenden Wertgeltungen nicht entspricht, daß es ihm z. B. nicht gelingt, Gemälde, die sehr berühmt sind, schön zu finden, oder daß ihm eine Melodie ge-

Digitized by Google

fällt, die jedoch von Kennern als höchst minderwertig bezeichnet wird. In solchen Konflikten wird er irre an der Berechtigung seines naiven Erlebens, und er schaut aus nach einem ästhetischen Gesetzbuch, das ihn über jene objektiven Wertgeltungen unterrichte und ihm sein Erleben umzustellen ermögliche. Denn jene Wertgeltungen treten zugleich in der Form einer Werthierarchie, einer Rangordnung ihm gegenüber, die zwar nicht unbedingt feststehend ist, die aber trotzdem Anspruch auf Beachtung erhebt.

Dabei kann es sogar vorkommen, daß dasselbe Individuum in sich den Gegensatz zwischen Werterleben und von ihm anerkannter Wertgeltung verspürt. Denn auch das Individuum ist ja keine ewig gleiche Einheit, sondern jedes Subjekt erlebt mannigfache Wandlungen, Spaltungen und Schwankungen, es erlebt sich selbst als „geteilt". Das Werterleben ist stets vom momentanen Zustand aus bedingt, dem wir jedoch unser Einheitsich bewußt entgegenstellen können. Es kann sein, daß mir in behaglicher Stimmung an einem Sommerabend auf dem Lande ein von ferne tönender schmachtender Walzer gefällt, obwohl ich sogar in diesem Augenblick überzeugt bin, daß die Melodie „Kitsch" ist und in anderen Lebenslagen weder für mich noch für irgendeinen anderen leidlich musikverständigen Menschen einen Wert darstellt. Ich vollziehe also keine Wertverallgemeinerung, obwohl ich ein momentanes Werterlebnis habe. Andererseits kann mir in der gleichen Situation eine Bachsche Fuge in ihrer herben Kraft geradezu unangenehm sein, obwohl ich mir mit dem Kopfe sage, daß es ein schönes und edles Werk sei, das jedem Musikfreund mit Recht teuer sein müsse. Ich vollziehe also eine Wertverallgemeinerung, ohne den Wert im Augenblick selbst zu erleben.

Solche Beispiele zeigen, daß es keineswegs angeht, ohne weiteres jedes ästhetische Werterleben zu verallgemeinern, nicht einmal für die eigne Person, geschweige denn für andere Personen mit. Man erkennt damit an, daß sogar für das gleiche Individuum Werterleben und Wertsetzung zwei recht entgegengesetzte Dinge sein können, und wir müssen daher ihren Beziehungen zueinander etwas nachgehen.

Der naive Mensch freilich neigt dazu, sein Werterleben ohne

Digitized by Google

weiteres zu verallgemeinern. Indessen ist für einen einigermaßen kritischen Selbstbeobachter die Unterscheidung zwischen Werterleben und Wertverallgemeinerung leicht zu machen. Jenes ist Sache des Augenblicks, diese setzt ein Sicheinfühlen in eine Subjektivität voraus, die vom Standpunkt des Erlebens aus als eine fremde erscheint, obwohl sie nur unsere eigne Dauersubjektivität sein kann, oder jenes allgemeine Niveau, das uns als maßgebend vorschwebt. Nur der unkritische Mensch verallgemeinert ohne weiteres sein Erleben, jeder kritische Beurteiler kennt die Haltung, daß man gleichsam „mit fremden Augen sieht", sich auf ein anderes Niveau versetzt. Je nachdem ich nun von diesen sekundären Standpunkten aus mein Erleben verallgemeinere oder nicht, bejahe oder verwerfe ich es, d. h. ich bewerte mein Werterleben. Die Wertverallgemeinerung ist also sekundäres Werten, ist Bewerten des Werterlebens, und zwar ein Werten meines momentanen Werterlebens vom Standpunkt meines, der zufälligen Momentstimmung oft entgegengesetzten, Einheitsich oder auch von der Ebene jener allgemeinen Anschauungen aus, die ich als normierend anerkenne.

Indessen beruht der Fehler der üblichen Wertverallgemeinerungen nicht bloß darin, daß überhaupt verallgemeinert wird, sondern auch darin, daß der Kreis der Verallgemeinerungsmöglichkeit falsch gezogen wird. Vielfach nämlich wird dem momentanen Erleben eine allgemeine Wertgeltung schlechthin gegenübergestellt und nicht beachtet, daß es diese überhaupt nicht, sondern nur unendlich viele, zwar überindividuelle, aber dennoch höchst relative Kreise der Verallgemeinerung gibt. Daß es gerade Philosophen waren, die immer wieder diesen absoluten Allgemeinheitsbegriff dem momentanen Erleben gegenübergestellt haben, macht den Fehler nicht besser. Demgegenüber betonen wir, daß alle Wertgeltungen nur für begrenzte Kreise bestehen, für einen bestimmten Typus von Menschen, die eine gewisse gleiche seelische Struktur und eine gewisse Gleichheit des ästhetischen Niveaus haben. Mit allem Nachdruck ist hervorzuheben, daß die Aufstellung von „ewigen", „universellen", „zeitlosen" ästhetischen Werten leeres Geschwätz ist, das nur auf Grund ganz unkritischer Verallgemei-

Digitized by Google

nerung entstehen konnte. Es beweist einen erstaunlichen Mangel an psychologischer, historischer und ethnologischer Einsicht, wenn behauptet wird, jeder Mensch müsse fähig sein oder könne wenigstens fähig gemacht werden, Michelangelos Deckengemälde in der Sixtina, die Divina Commedia, die Neunte Symphonie als hohen ästhetischen Wert zu erleben. Wir haben im ersten Bande gezeigt, daß es sehr verschiedene Typen des ästhetischen Erlebens gibt, denen auch Typen des Kunstschaffens entsprechen, von denen jeder in seiner Eigenart berechtigt ist. Gewiß kann man sich bis zu einem gewissen Grade in typusfremdes Erleben hineinversetzen, aber es gibt auch unübersteigliche Schranken. Dazu kommen zeitliche und kulturelle Gewohnheitseinstellungen, die keineswegs als quantité négligeable behandelt werden dürfen, wie es jenen „Philosophen" beliebt, die ihr individuelles oder an ihren Kulturkreis gebundenes Werterleben als allgemeingültig hinstellen. Es ist europäischer Hochmut, zu glauben, es müßten unsere Symphonien jedem Chinesen gefallen, oder wir müßten, wenn chinesische Musik wirklich Kunst wäre, sie auch ohne weiteres verstehen können. Meist verrät diese grobschlächtige Wertverallgemeinerung nichts als die Unfähigkeit des betreffenden Philosophen, überhaupt selbst etwas ästhetisch zu erleben; denn sonst müßten ihm die enormen Unterschiede der Einstellung auch europäischen Werken gegenüber schon zum Bewußtsein gebracht haben, daß es unmöglich ist, von einem allgemeingültigen ästhetischen Verhalten überhaupt zu sprechen.

Jede kritische Wertverallgemeinerung wird sich also zunächst der ungeheuren Mannigfaltigkeit des ästhetischen Erlebens bewußt werden müssen, und sie wird, wenn sie verallgemeinert, sich über den Umkreis der Verallgemeinerungsmöglichkeit klar zu werden haben. Sie wird nicht mehr von schlechthin allgemeiner Menschlichkeit faseln, sondern wird sich der verschiedenen Typen des ästhetischen Erlebens bewußt werden müssen und nur innerhalb deren Bereich verallgemeinern.

Digitized by Google

3. DER NORMCHARAKTER DER ÄSTHETISCHEN WERTSETZUNG

Wie bereits oben gezeigt, führt die Wertverallgemeinerung auch zur Wertnormierung, insofern man die überindividuell wirksamen ästhetischen Werte, als normativ, als seinsollend hinstellt. Wir bestreiten die soziale Bedeutung einer solchen Wertnormierung so wenig als die der Wertverallgemeinerung; denn sie ist erziehlich unentbehrlich. Sie leitet das Individuum an, über sein momentanes Erleben hinauszuschauen, neuen, höher im Rang stehenden Erlebnismöglichkeiten zuzustreben. Sie führt über einen bequemen Hedonismus hinaus zur Erweiterung des ästhetischen Erlebens. Träte niemals an das Individuum die Behauptung, Bachs oder Dürers Werke seien, seinem naiven Erleben entgegen, Werte hohen Ranges, in Gestalt einer Forderung ebenso zu werten heran, so würde jenes Individuum vermutlich nie sich bemühen, diese Werte im eigenen Erleben zu realisieren.

Das aber ist das Wesentliche, daß es nicht bei gläubiger Übernahme verallgemeinerter Wertsetzungen bleibt, sondern daß diese wirklich zum Erlebnis werden. Leider ist ein gut Teil der landesüblichen Werturteile ein erlebnisloses, und darum verlogenes Nachschwatzen geltender Werturteile, eine blinde Suggestion ohne wirkliche Resonanz. Ein solches Kunstgenießen unter der Suggestion einer Norm ist nichts als leere Selbsttäuschung, Kuriositätsinteresse, das weltenweit von originalem Erleben entfernt ist. Hätte die Normierung keinen anderen Erfolg als dies blinde Übernehmen, so wäre sie eitel Dunst und Schlimmeres: eine Schule der Heuchelei.

Sie erhält ihre Bedeutung erst dann, wenn sie ein Anstoß ist, sich ernsthaft um das Kunstwerk zu bemühen, die spezifischen Intentionen des Schöpfers zu erspüren, sich der spezifischen Art des Werkes gegenüber adäquat einzustellen und so die darin enthaltenen potentiellen Erlebnisanregungen in sich zu realisieren. Damit aber ist zugleich jene andere Meinung der falschen Normierung zerstört, als gäbe es ein allgemeingültiges, für alle Kunst in gleicher Weise geltendes Erleben, sondern wiederum werden wir auf gewisse typische Einstellungen verwiesen. Die normierende Wertsetzung hat nur

Digitized by Google

dann einen Sinn, wenn sie die Aufforderung enthält, das so erhobene Kunstwerk nach seiner Besonderheit, nicht bloß nach einem allgemeinen Schema aufzunehmen. Dabei ist zuzugeben, daß nicht jeder jedes Kunstwerk in gleicher Weise aufzunehmen vermag. Ein Mensch, der behauptet, die gefeierten Werke aller Völker und Zeiten in gleicher Weise zu erleben, ist vermutlich überhaupt ästhetischen Erlebens nicht fähig. Und oft ist jemand, der offen zugibt, daß ihm Dürer kein Erlebnis verschaffe, der ehrlichere und bessere Kunstfreund als einer, der jede Wertgeltung unpersönlich nacherleben zu können behauptet. Aus gleichem Grunde beweist der Umstand, daß schöpferische Künstler oft außerordentlich einseitig in ihrem Geschmack sind, nicht eine geringere, sondern gerade eine erhöhte Erlebnisfähigkeit. Alle Wertnormen sind nur Hinweise auf Wirkungsmöglichkeiten, vielleicht Wirkungswahrscheinlichkeiten, niemals aber auf Wirkungsnotwendigkeiten!

4. DIE OBJEKTIVIERUNG IN DER ÄSTHETISCHEN WERTUNG

Die gleiche nur relative Bedeutung wie Verallgemeinerung und Normierung hat auch die Objektivierung, d. h. auch sie muß resubjektiviert, d. h. zum Werterleben gebracht werden.

Der berechtigte Grund, von objektiven Unterlagen der Bewertung zu sprechen, liegt in der Annahme, daß in dem Werke selbst feste Anhalte für das Erleben bestehen müßten. Das Erleben ist ja kein subjektiver Willkürakt, sondern haftet an Gegebenheiten, und diese Gegebenheiten müssen als solche erfaßt werden, wenn von adäquatem Erleben gesprochen werden soll. Ein solches liegt, wie schon früher dargelegt, nicht dort vor, wo einer beim Anhören einer Mozartschen Symphonie sich nur in einen vagen Gefühlsrausch einwiegen läßt, der ebensogut von einer Symphonie von Mendelssohn ausgehen könnte, sondern nur dort, wo sein Erleben spezifisch „mozartisch" gefärbt ist.

Der Fehler einer radikalen Objektivierung, der vielfach von den beschreibenden Kunstwissenschaften begangen wird, liegt nun darin, daß man die Erfassung jener Gegebenheiten eben-

Digitized by Google

falls als objektive Angelegenheit behandelt, daß man die neben der objektiven Nezessitiertheit des ästhetischen Erlebens bestehende subjektive Bedingtheit übersieht. Man tut, als müßten alle Menschen, die das gleiche Bild ansehen, auch wirklich das gleiche Bild wahrnehmen. Man verwechselt Wertträger mit Wertgegenstand. In Wahrheit sieht jeder Mensch vor dem gleichen Wertträger einen anderen Wertgegenstand. Wo der Kenner vor einer Raffaelschen Madonna sofort die Feinheit der Komposition, die Zartheit der Linien sieht, erblickt ein anderer nur eine hübsche Frau, und wäre vielleicht höchst erstaunt, wollte ihn der Kenner von seinem Erleben der Farben und Formen sprechen, ja, jener wäre selbst dann keineswegs fähig, das als ästhetischen Wert zu erleben. Dazu ist eine besondere Erziehung und Einstellung nötig, und manches Individuum wird vielleicht niemals dazu gebracht werden können, das Kunstwerk in wirklich adäquater Weise zu sehen.

Aus diesem Grunde ist auch die adäquate Erfassung des Objektiv-Gegebenen, die an sich ein unendlicher Prozeß ist, nicht ein Selbstzweck oder gar identisch mit dem Kunstgenießen, sondern nur ein Weg dazu. Künstlerisches Erfassen ist zugleich eine Auswahl unter den Gegebenheiten wie ein synthetisches Hinzutun dazu, was beides in der Subjektivität des Beschauers begründet ist, und ohne das die reine Gegebenheit nur eine Voraussetzung des ästhetischen Gegenstandes, nicht dieser selbst ist. Ein ästhetischer Gegenstand wird der Wertträger erst im Erleben, durch die Beziehung zum Subjekt. Jene Objekte, die sich in Museen finden, oder die Bücher, in denen Dichtungen aufgezeichnet sind, sind nicht die ästhetischen Gegenstände, sondern Wertsubstrate, und eine rein objektive Wissenschaft, die nur das rein objektiv Meßbare daran feststellt, ist noch keine Kunstwissenschaft: eine solche wird sie erst, indem sie das ästhetische Erleben einbezieht.

5. DER KRITISCHE RELATIVISMUS IN DER ÄSTHETIK

Blicken wir zurück, so ergibt sich überall, daß es widersinnig ist, von ästhetischen Geltungen in schlechthin allgemeinem, unbedingt normativem, objektiv-absolutem Sinne zu reden, daß vielmehr alle Wertgeltung ins Erleben übergeführt

Digitized by Google

werden muß. Diese Überführung ist jedoch nicht etwa ein rationaler, überall gleicher Prozeß, sondern subjektiv mitbedingt. Deshalb ist bei aller Verallgemeinerung die subjektive Erlebnisfähigkeit in Betracht zu ziehen, von der aus wir niemals zu universeller Allgemeinmenschlichkeit, sondern nur zu einer typischen Gemeinsamkeit gelangen, innerhalb deren allein von Normierung gesprochen werden kann. Und ebenso ist die Objektivität des ästhetischen Gegenstandes mitbedingt von typischen Voraussetzungen im Subjekt. Wenn wir demnach jede absolute Wertung in der Kunst für kurzsichtige Täuschung oder anmaßende Überschätzung des eigenen Standpunkts ansehen, wenn wir die Einsicht in die Relativität aller ästhetischen Wertung zu erschließen suchen, so reden wir damit nicht einem wilden Subjektivismus das Wort, sondern wir erklären sowohl Verallgemeinerung wie Normierung (in kritisch vorsichtigem Sinne gehandhabt) als bedeutsame soziale Faktoren und erkennen außerdem einer Erfassung des im Kunstwerk objektiv Gegebenen alle Berechtigung zu; wir bestreiten nur, daß man je auf einem dieser Wege zur Absolutheit vordringt. Den besten Beweis für die Unmöglichkeit eines ästhetischen Wertabsolutismus liefern die absolutistischen Ästhetiker selbst; denn wo sie über allgemeine Forderungen und hochklingende Redensarten hinausgehen und konkrete Werte als absolut gültig zu erweisen gesucht haben, läßt sich leicht der beschränkte, unkritische Standpunkt, von dem sie ausgehen, nachweisen. Wir finden gewiß kein allgemeingültiges ästhetisches Gesetzbuch (nach dem übrigens nur Leute rufen, die keines ursprünglichen, persönlichen Kunsterlebens unfähig sind), aber wir schauen hinein in das bewegte Kampfgetümmel, das zwischen Werterleben und Wertgeltungen und auch zwischen den einzelnen Wertgeltungen tobt, wir lernen die Geschichte des menschlichen Geistes als das Schlachtfeld begreifen, auf dem die verschiedenen Geistestypen miteinander ringen. Und solches Verständnis der Gegensätze und ihrer seelischen Bedingtheit scheint uns lockender als alle jene vergeblichen Versuche, die wunderbare Fülle des Wertlebens unter einige starre Normen zu pressen, die doch selbst niemals etwas anderes sein können, als vergängliche Formen neben anderen.

Digitized by Google

IV. DAS PROBLEM DER RANGORDNUNG DER ÄSTHETISCHEN WERTE

1. DIE PRINZIPIEN DER RANGORDNUNG

Indem wir zugaben, daß allenthalben Unterschiede zwischen höheren und niederen Werten gemacht werden, daß auch die Aufstellung von Wertnormen berechtigt ist und manche Kunstwerke größere Wirkungsmöglichkeiten als andere versprechen, gaben wir im Prinzip die Möglichkeit zur Rangordnung der Werte zu. Ergab sich die Wertsetzung als sekundäre Wertung des Werterlebens, so wäre solche Rangordnung der Wertsetzungen tertiäre Wertung. In der Tat finden wir in der Wirklichkeit überall solche tertiären Ranggebungen, die die Wertsetzungen wiederum bewerten, und wir werden als Psychologen die Aufgabe haben, zu untersuchen, auf Grund welcher Maßstäbe und Prinzipien diese Ranggebung vorgenommen wird.

Besonders durch den Umstand, daß die historischen Kunstwissenschaften solche Rangunterschiede statuieren, muß diese Untersuchung nahegelegt werden. Denn vielleicht verweist man gegenüber unserer Darlegung, daß alle Wertungen relativ seien, auf diese Wissenschaften und erklärt, es wären solche ranggebenden Wissenschaften gar nicht möglich, wenn nicht ein über jeden Relativismus erhabenes Prinzip der Wertung ihnen zugrunde läge. Nun, das ist unser Problem, obwohl uns das Bestehen jener Wissenschaften noch keineswegs ein Beweis für ein einheitliches Wertprinzip ist.

Wenn zuweilen behauptet worden ist, die historischen Wissenschaften hätten es mit Tatsachen, nicht mit Wertungen zu tun, so ist daran gewiß soviel richtig, daß nicht das subjektive Belieben des betreffenden Historikers entscheiden darf, aber schon die Wahl, die jede historische Darstellung unter einem unendlich viel größeren Tatsachenbestand trifft, kann nur unter Wertgesichtspunkten geschehen. Und speziell für die Kunst-

Digitized by Google

wissenschaften ist die Auswahl ein Wertungsakt unter vorwiegend, wenn auch nicht ausschließlich, ästhetischen Gesichtspunkten. Daß wir aus der ungeheuren Masse von Kantaten, Suiten, Messen, die um 1700 herum von allen Kantoren Deutschlands hervorgebracht wurden, gerade die Werke J. S. Bachs herausheben, daß wir ihnen in unseren Darstellungen der Musikgeschichte mehr Raum geben als etwa denen Telemanns oder Kuhnaus, das sind Wertungen, die eine Rangordnung als möglich voraussetzen.

Für eine, unserem Standpunkt entsprechende Untersuchung der in der Erfahrung gegebenen Werte müssen wir zunächst die Feststellung machen, daß ein einheitliches Wertungsprinzip nirgends vorliegt, daß vielmehr zahlreiche sehr gegensätzliche Wertprinzipien sich allenthalben durchkreuzen. Auch die Kunstwissenschaften machen da keine Ausnahme; denn prüfen wir nach, was den Rangstufen, die die wissenschaftliche Geschichtschreibung der Dichtung, Musik und bildenden Künste unterscheidet, zugrunde liegt, so besteht erstens fast niemals wirkliche Klarheit über die Prinzipien, zweitens aber ergibt sich bei Nachprüfung, daß die tatsächlich angewandten Prinzipien sehr verschiedener Art sind. Wir wollen besonders mit der zweiten Feststellung keinen Tadel äußern; wir gedenken sogar zu erhärten, daß diese Verschiedenheit notwendig ist. Auch uns erscheint es berechtigt, daß man die Werke eines Phidias wie die Grünewalds, den „König Ödipus" wie den „Faust", sowohl das „Wohltemperierte Klavier" wie den „Tristan" als Werte hohen Ranges anspricht, aber wir halten es für notwendig (da es offensichtlich ist, daß sie nicht mit dem gleichen Maßstab gemessen sind), Klarheit über die Prinzipien zu schaffen, nach denen hier gewertet worden ist, gerade darum, weil ein ganz einheitliches Wertprinzip nicht zu erbringen ist. Unsere Untersuchung geht also nicht wie die mancher absolutistischer Philosophen darauf aus, einen einheitlichen Wertgesichtspunkt als eherne Tafel den Wissenschaften aufzuzwingen, sondern gerade umgekehrt wollen wir die innerhalb der bestehenden Wissenschaften wirksamen Wertprinzipien in ihrer Mannigfaltigkeit ans Licht ziehen.

Wir halten es nicht für nötig, uns an dieser Stelle mit der „badischen" Philosophenschule ausführlich auseinanderzusetzen, der wir zwar zugeben, daß alle Geisteswissenschaft „wertbezogen" ist, deren Aufstellung absoluter Werte wir jedoch nicht teilen. Denn diese angeblich absoluten

Digitized by Google

Werte sind leere Schemata, für die Praxis ganz unbrauchbar, wie denn auch kaum ein einziger wirklicher Historiker oder Kunstforscher versucht hat, seine Forschung an den „absoluten Werten" Rickerts oder Münsterbergs zu orientieren. Wir haben es hier mit der tatsächlichen Kunstwissenschaft zu tun, nicht mit idealen Forderungen, um die sich kein Forscher kümmert, es sei denn, um sie abzuschütteln.

Mit der Tatsache, daß in der Kunstwissenschaft ein einheitliches Wertprinzip nicht besteht, hängt natürlich eng zusammen, daß die Rangordnung, die jeweils anerkannt ist, doch beständigen Schwankungen und Änderungen unterliegt. Wie im religiösen Pantheon sinken die Götter von früher oft zu Heiligen mittleren Rangs oder gar zu Dämonen herab, während „dii minorum gentium" heute in höchstem Strahlenglanze prangen. Es ist sicher, daß allenthalben Rangordnungen angenommen werden, daß diese jedoch niemals übereinstimmen und beständig wechseln.

Es ist merkwürdig, daß gerade Historiker das oft so wenig beachten, indem sie ihre Urteile mit apodiktischem Pathos aufstellen, als nähmen sie den Urteilsspruch des Jüngsten Tages voraus, während doch die Geschichte ihrer eigenen Wissenschaft sie lehren sollte, daß jede Generation neue Wertgeltungen hervorbringt, daß beständig Umwertungen eintreten, die oft die ganze Rangordnung von Grund auf umschichten. Auch in der Urteilsverkündung der Historiker ist oft summum jus summa injuria. Und wenn die Weltgeschichte das Weltgericht ist, so sind die urteilenden Instanzen doch immer Menschen und ebenso in ihrer Subjektivität befangen wie andere auch. Das hat ja gerade Schiller, der jenen Satz in die Welt gesetzt hat, vor dem von ihm angerufenen Weltgericht erfahren. Zeitweise war er neben, ja über Goethe gestellt, dann wurde er unter die „Moraltrompeter" verwiesen, jetzt hält sich der Kurswert seiner Werke in anständiger Höhe, vielfach aber mehr aus „historischen" als aus ästhetischen Gründen. Auch die Rangordnungen, als die tertiären Wertungen, sind nicht absolut letzte Instanz, auch sie bleiben noch, trotz aller Versuche, sich darüber zu erheben, auf der Arena, worauf die Wertkämpfe ausgefochten werden. Aber wir sehen darin keinen Grund, sie gering zu schätzen; denn auch sie sind geschichtliche Notwendigkeiten, die unerläßlichen Perspektiven, unter

Digitized by Google

denen sich von bestimmten Gesichtspunkten die Fülle der Wertgeltungen anordnet. Auch wir werden darum nicht den Versuch machen, ihnen eine noch höhere Instanz überzubauen, die auch niemals absolut sein würde, sondern wir werden vielmehr die bestehende Wertranggebung in ihrer inneren Notwendigkeit anerkennen und zu begreifen suchen.

2. DER UMKREIS DER RANGPRINZIPIEN

Unsere Frage lautet also, welche Tatbestände einem Kunstwerk und damit seinem Schöpfer einen Rang in der Schätzungshierarchie bei Mit- und Nachwelt sichern, wobei wir die Frage, welche dieser Kriterien gelten *sollen*, ganz zurückstellen vor der anderen, welche tatsächlich gelten.

Zunächst wird man natürlich annehmen, daß der Forscher als gerechter Richter bemüht sein wird, nur die wirkliche Leistung zu ermitteln, das heißt ausschließlich die *Objekte*, die geschaffenen Werke abzuwägen und danach sein Urteil zu bilden. In der Tat sind sicherlich viele Kunstrichter überzeugt, sie seien streng „objektiv", schätzten nur die objektiven „*Qualitäten*" ab, und das Pathos ihres Urteils quillt aus dieser Überzeugung. Da indessen die reine Objektivität aller ästhetischen „Qualitäten" anfechtbar ist, so sucht man das Qualitätsprinzip durch das „*Quantitätsprinzip*" zu ersetzen, das freilich auch nicht ausreicht. Auch das Prinzip der *Originalität*, das sich neuerdings zum Prinzip der *Entwicklung* spezialisiert, enthält einen subjektiven Faktor, so daß man sich überall auf die Subjektivität hingewiesen sieht.

Freilich die Wertprinzipien, die für eine Rangierung der *Subjekte* gelten, haben wieder den Fehler, die tatsächliche Beziehung zum ästhetischen Gegenstand nicht genügend klarzustellen. Das gilt in gleicher Weise von den Prinzipien der *Autorität*, der *Majorität* und der *Exklusivität*, die zwar alle bei der Ranggebung mitsprechen, aber nicht absolut gelten können.

Die Korrelation von Objekt und Subjekt wird am besten erfaßt, wenn man sich an das tatsächliche adäquate Werterleben hält. Man kann die Werterlebnisse vergleichen nach ihrer *Dauer*, ihrem *Lustgehalt*, ihrer *Tiefe*: aber diese Prin-

Digitized by Google

zipien sind sehr schwer faßbar, so daß auch sie nicht eine absolute Rangordnung verbürgen.

Es spielen jedoch auch außerästhetische Wertprinzipien in die ästhetische Ranggebung hinein: religiöse, ethische, logische, die wir alle zu würdigen haben. Und darüber hinaus sucht man in einer allgemein kulturellen Ranggebung, die alle jene Prinzipien harmonisch zusammenfaßt, ein Wertprinzip zu finden, freilich auch damit nicht zur Absolutheit vordringend.

Wir werden zunächst alle diese Wertprinzipien kurz zu charakterisieren und ihre Rechtsansprüche zu prüfen haben.

3. DIE „OBJEKTIVEN" WERTPRINZIPIEN

Prüfen wir zunächst die Wertprinzipien des objektiven Verfahrens, das heißt desjenigen, das zu möglichster Gerechtigkeit der Wertung dadurch zu gelangen glaubt, daß es von aller Subjektivität tunlichst abstrahiert und sich rein an die Kunstobjekte zu halten, deren Qualitäten festzustellen und zu werten sucht.

Zunächst das Wertprinzip der Qualität! Danach sucht man an den einzelnen Kunstwerken ihre Eigenart möglichst exakt festzustellen und zu vergleichen. Dieses Verfahren hat nur einen schweren Mangel, daß es nämlich nicht rein objektiv ist, daß es den Wertgesichtspunkt und damit einen subjektiven Faktor bereits einschließt. Denn diejenigen Qualitäten, die ein Kunstwerk zum Kunstwerk machen, sind niemals reine Objektivitäten, sondern sind bereits Wertungen, da nicht das „An sich", sondern allein die Wirkung auf ein Subjekt in Betracht kommt. Analysiert z. B. ein Musikhistoriker ein Musikstück auf die Akkorde hin, stellt er fest: hier handelt es sich um Dreiklänge, Septimenakkorde usw., so schließt diese Behauptung schon die durchaus subjektive Einstellung des „vertikalen" Hörens ein. Und sagt er gar, eine bestimmte Form des Septimenakkords sei „schön", so hat er außer der subjektiven Apperzeptionsform auch noch die noch subjektivere gefühlsmäßige Reaktionsweise einbezogen. Es urteilt damit in ihm, wenn auch nicht bloß seine individuelle Subjektivität, so doch die Subjektivität seiner Zeit, jenes ästheti-

Digitized by Google

schen Niveaus, dessen Produkt seine ästhetische Einstellung ist. Derselbe Akkord, der um 1800 herum eine ästhetische Offenbarung war, wäre ganz sicherlich den Griechen, soweit sie überhaupt „Akkorde" hörten, als ästhetischer Unwert erschienen, da ja für sie bereits die Terz ein Mißklang war. Ebenso waren Quintengänge im frühen Mittelalter sehr gebräuchlich, später wurden sie verboten, heute treten sie vielfach wieder als berechtigt auf. Sowie sie also ästhetisch beurteilt werden sollen, muß der subjektive Standpunkt der jeweiligen Epoche mit einbezogen werden, d. h. die scheinbar objektive Feststellung der Qualität enthält in Wahrheit stets einen subjektiven Faktor sehr begrenzter Geltungsweite.

Das gleiche gilt natürlich in andern Künsten. Man kann die perspektivische Richtigkeit der Zeichnung zum Wertkriterium machen. Man irrt jedoch, wenn man glaubt, damit ein objektives Prinzip in der Hand zu haben. Denn Perspektive ist stets subjektiv bedingt, und unsre moderne Perspektive ist keineswegs die einzig mögliche, noch ist sie im absoluten Sinne richtig. Ich werde das im dritten Bande ausführlich darzulegen haben. Daß die Bilder der Ägypter, des Mittelalters, Chinas in unserm Sinne perspektivisch „unrichtig" waren, wurde von den Zeit- oder Landesgenossen ihrer Schöpfer sicherlich gar nicht wahrgenommen, noch weniger unlustvoll bewertet. Die scheinbar objektiven Feststellungen, die wir von unserm Standpunkt aus treffen, sind in Wahrheit gar nicht rein objektiv und noch weniger ästhetisch allgemeingültig. Dadurch, daß ein Subjektivismus verallgemeinert, für normativ und absolut erklärt wird, wird er noch lange nicht objektiv. Es ist nicht „objektiv", moderne Gesichtspunkte an Bilder früherer Zeit heranzutragen, man muß — das ist heute ja selbstverständlich — Bilder Giottos vom Standpunkt seiner Zeit beurteilen, ebenso wie man sich bemühen muß, chinesische Gemälde gleichsam mit „chinesischen Augen", d. h. vom Standpunkt der Chinesen aus zu betrachten. Das aber bedeutet, daß alle im ästhetischen Sinne qualitative Kennzeichnung stets eine Standpunktsfrage, also nicht rein objektiv ist. In Wahrheit beurteilen wir, wenn wir die ästhetische Wirkung von Objekten beurteilen, nicht die Objekte selbst, sondern die Erlebnisse, die jene Objekte vermitteln. Eine Schätzung also ist stets nur auf der Basis gleichen Erlebens möglich.

Vielleicht aber gibt man zu, daß man natürlich den adäquaten Standpunkt dem Werke gegenüber suchen müsse, wendet aber ein, innerhalb dieser Einschränkung gäbe es doch absolut höhere oder geringere Qualitäten. Man müsse gewiß Bilder Giottos mit den Augen jener Zeitgenossen sehen, aber es zeige

Digitized by Google

sich dann doch sofort, daß einige „besser", andere „schlechter" seien, da das eine etwa reicher in der Farbgebung, geschlossener in der Form sei als das andere. Aber auch das sind subjektive Beurteilungen; auch Reichtum der Farbe, Geschlossenheit der Form werden zu ästhetischen Qualitäten erst dort, wo das Subjekt sie lustvoll empfindet, wozu keinerlei Zwang vorliegt. Nein, soweit wir die Analyse vortreiben, wir kommen, sobald wir „ästhetisch" urteilen, niemals vom Subjektiven los. Alles, was wir an „objektiven" Qualitäten feststellen, ist in ästhetischer Hinsicht höchstens Wirkungsmöglichkeit oder -wahrscheinlichkeit, niemals Wirkungsnotwendigkeit.

Zuweilen nun hat man versucht, da alle qualitative Kennzeichnung der Kunstwerke sich als subjektiv beeinflußt erwies, auch in der Kunst dasselbe Verfahren einzuschlagen, nach dem man in der Naturwissenschaft das Subjektive auszuschalten strebt, nämlich das Qualitative in Quantitäten aufzulösen, nur das in mathematische Begriffe Eingehende zu beachten. Man glaubte z. B. in der bildenden Kunst zu rein objektiven Schönheitsgesetzen vorzudringen, indem man bestimmte quantitative Proportionen errechnete. Das bekannteste Beispiel dafür ist die Lehre vom „goldenen Schnitt". Aber ganz abgesehen davon, daß man zu diesem „Gesetz" nicht etwa aus einem Studium der Kunstwerke gelangt ist, sondern aus ganz abstrakter Spekulation, so ist zu bemerken, daß erstens die wirklichen Kunstwerke beinahe niemals in diesen Schematismus eingehen, daß man nur durch allerlei Fälschungen dazu kommen konnte, die so geforderte Proportion in den Kunstwerken nachzuweisen, ja, daß er manchen hohen Kunstwerken gegenüber völlig versagt. Zweitens aber erhebt sich, selbst wenn sich jene Proportion überall nachweisen ließe, dahinter die andere Frage, warum er denn zu ästhetischer Wirkung gelangt sei, was wiederum nur durch Einbeziehung subjektiver Momente zu erklären wäre, womit aber zugleich das Prinzip der reinen Objektivität durchbrochen wäre. Das gleiche gilt von anderen mathematischen Operationen, durch die man Kunstwerke hat erklären wollen. Gewiß liegen den einfachen Konsonanzen mathematisch ausdrückbare Verhältnisse der

Digitized by Google

Schwingungszahlen zugrunde, aber diese sind in der Musik niemals exakt gewahrt (schon die „Temperatur" unserer Instrumente durchbricht sie), und es ist infolgedessen nicht möglich, etwa eine Beethovensche Symphonie exakt in einfachen Zahlverhältnissen auszudrücken; vor allem aber wäre, selbst wenn das gelänge, die ästhetische Wirkung nicht bewiesen; denn bei dieser spielen stets subjektive Faktoren mit, die nicht mathematisch faßbar sind. Und noch kläglicher scheitert der Versuch, etwa die „Farbenharmonie" mathematisch zu packen. Wir können also das Prinzip der Quantität ganz beiseite lassen: denn erstens ist der Kunstwert niemals mathematisch zu errechnen, und selbst, wenn sich objektive Tatsachen ergäben (was nur in minimalstem Umfang zu erweisen ist), so wäre die ästhetische Wirkung derselben wiederum nur durch Einbeziehung subjektiver Faktoren zu verstehen.

Neben den bisher besprochenen Prinzipien verwendet die historische Kunstwissenschaft vielfach noch ein weiteres, auf Objektivität Anspruch erhebendes Prinzip: das der Originalität. Man hebt aus der Fülle der entstehenden Kunstwerke diejenigen heraus, die neu sind. Daran ist so viel richtig, daß man als hohen Wert niemals ein Werk preisen wird, das bloße Nachahmung ist, obwohl ganz sicherlich viele Kunstwerke nur darum zur Schätzung gelangt sind, weil man die Werke, nach denen sie gebildet sind, nicht kennt.

Plautus und Terenz z. B. würden tief in der Bewertung fallen, besäßen wir die Originale der späteren griechischen Komödie, deren Übersetzungen und Vergröberungen sie sind. Und ebenso ist es mit vielen Resten der griechischen Plastik, die wir aufs höchste preisen. Stünde ein griechischer Kenner aus dem Hades auf und läse unsre Kunstgeschichten, er würde sich vermutlich wundern, wieviele Werke aus dritter Hand da hoch gepriesen werden. Es ist also die Originalität der Werke oft kaum feststellbar.

Zweitens aber ist der Begriff der Originalität selbst schwer zu fassen und auf keinen Fall rein objektiv. Denn die bloße Neuheit macht niemals den Wert aus, niemals ist etwas bloß darum, weil es „neu" ist, gut, sondern nur dort ist die Neuheit ein Wert, wo außer ihr noch andere Wertqualitäten vorhanden sind.

Digitized by Google

Es entstehen zu allen Zeiten, besonders solchen des „Sturms und Drangs", zahllose Werke, die bewußt „neu" sein wollen, die alte Formen sprengen, gewaltsam neue Wege suchen, und die doch alsbald wieder in den Orkus versinken. Die Meistersinger des Spätmittelalters übten sich in den verzwicktesten Formen, um etwas Neues zu erbringen: schufen sie darum Werte? Andrerseits haben es vielfach Werke, die gar nichts Neues geben wollten, doch zu Rang gebracht. Die Epen der deutschen höfischen Poesie sind zum guten Teil nichts als Übersetzungen und werden in fast allen Literaturgeschichten hoch eingeschätzt.

Wir können also sagen, daß die Originalität als solche niemals einen Wert bedeutet, daß sie vielmehr erst dort den Wert mitbedingen kann, wo dieser durch andere Qualitäten gesichert ist. Damit aber hört der Begriff der Originalität auf, ein selbständiges Wertprinzip zu sein, er weist auf das der Qualität zurück und kann, da wir dessen reine Objektivität widerlegten, nicht als objektive Wertung angesehen werden, auch schließt das Urteil über Neuheit schon darum, weil kein Beurteiler die Gesamtheit des Geschaffenen überschaut, einen subjektiven Faktor ein.

Freilich wird der Begriff der „Neuheit" in den meisten historischen Werken dadurch etwas präzisiert, daß man statt einer absoluten Neuheit nur die Neuheit in bestimmter Richtung in Betracht zieht, das heißt, daß man statt seiner den Begriff der Entwicklung einführt. Nur solche Neuheiten gelten als Werte, die in bestimmte Richtung weisen und dadurch eine Entwicklungsreihe konstituieren.

In der Tat sind die meisten neueren Darstellungen des Kunstlebens beherrscht vom Entwicklungsgedanken, die Geschichte der Künste erscheint darin als mehr oder weniger einheitliche Entwicklung in bestimmten Richtungen, und ganz sicherlich ist es möglich, solche Entwicklungsreihen aufzuweisen, worin die aufeinanderfolgenden Werke gleichsam Stufen sind, die sich übereinander erheben. So läßt sich erweisen, daß die Meister der italienischen Frührenaissance zu immer vollendeterer Darstellung der Dreidimensionalität fortschreiten, daß die neuere Musik ein schrittweises Erobern immer komplizierterer Harmonie ist.

Das sieht nun — oberflächlich betrachtet — recht „objektiv" aus, indessen steckt auch in der Feststellung der Ent-

Digitized by Google

wicklungsrichtung ein durchaus subjektiv bedingter Faktor. Denn nicht das Fortschreiten in beliebiger Richtung bedingt einen Wert, sondern das Fortschreiten zu stärkerer ästhetischer Wirksamkeit: diese aber ist stets subjektiv bedingt. Denn z. B. die fortschreitende Darstellung der Raumtiefe im Bilde ist nur dann ein ästhetischer Wert, wenn man zugibt, daß es die ästhetische Wirksamkeit erhöhe, wenn die Raumtiefe im Bilde dargestellt sei, was vermutlich von den Meistern der ägyptischen Kunst abgelehnt worden wäre, die — vorausgesetzt, daß ihnen derartiges bewußt war — auf die ästhetischen Reize einer flächigen Darstellung verwiesen hätten. Und sicherlich wäre einem alten Griechen schwer klarzumachen, daß die „Entwicklung" von Haydn über Mozart und Beethoven zu Brahms und den Neueren eine ästhetische Entwicklung sei, obwohl objektiv die Kunstmittel reicher, mannigfaltiger, komplizierter geworden sind. Mit anderen Worten: es ist keineswegs gesagt, daß das objektiv feststellbare Fortschreiten in bestimmter Richtung auch ein Fortschreiten in der ästhetischen Wirksamkeit ist: führt man aber diesen Faktor ein, so hört damit das Prinzip der Entwicklung auf, rein objektiv zu sein. Denn der Begriff der Entwicklung in bestimmter Richtung (absolute Entwicklung gibt's nicht) setzt stets eine Wertung, d. h. eine subjektive Stellungnahme, voraus.

Es steckt jedoch noch eine weitere Schwierigkeit im Entwicklungsbegriff. Alle Darstellungen des Kunstlebens, die dies als Fortschreiten in bestimmter Richtung darstellen, vereinfachen und schematisieren die Fülle des Lebens in gewaltsamer Weise. Niemals herrscht bloß eine Entwicklungsreihe, sondern stets laufen, oft auch sich durchkreuzend, mehrere Entwicklungsreihen nebeneinander her. Ja, selbst die objektiv einheitlichen Entwicklungsreihen sind in ästhetischer Hinsicht keineswegs einwertig, sondern oft kann das, was in einer Hinsicht als Fortschritt wirkt, in anderer als Rückschritt angesehen werden. Ein Quartett von Reger ist, mit einem Jugendquartett Beethovens verglichen, sicherlich ein „Fortschritt" nach der Seite komplizierterer Harmonik, aber es ist zugleich damit ein Rückschritt in Hinsicht der Klarheit des Aufbaus notwendig verbunden. Die Tragödien des Euripides sind auf Psychologie

Digitized by Google

und Intellektualität angesehen ein Fortschritt über Äschylus hinaus, aber sie stehen ihnen nach an monumentaler Größe. Ob man da von Höher- oder Rückentwicklung reden will, hängt wiederum vom Standpunkt, also der Subjektivität, ab. Kurz, das Entwicklungsprinzip ist ebenfalls niemals rein objektiv, es weist auch auf die Subjektivität hin.

Fassen wir zusammen, so ergibt sich, daß alle scheinbare Objektivität in der Kunst verkappt subjektive Faktoren einschließt, daß alle „objektiven" Feststellungen niemals allein das Objekt betreffen und nur Wirkungsmöglichkeiten, nicht -notwendigkeiten aussagen. Immerhin wollen wir deshalb das Verfahren objektiver Feststellungen nicht ganz ablehnen, es muß nur kritisch gehandhabt werden, und kann dann praktisch brauchbare Resultate liefern, denn auch das Wissen um Wirkungswahrscheinlichkeiten kann nützlich sein, vorausgesetzt, daß man sich klar ist, welchen Standpunkt man einnehmen muß, damit jene Wirkung sich bewähre.

4. RANGORDNUNG DER WERTENDEN SUBJEKTE

Da der Versuch, die Wertobjekte in eine Rangordnung zu bringen, überall auf die Subjekte zurückweist, so könnte man versucht sein, eine Rangordnung auf die Rangordnung der Subjekte zu begründen. Das ist zwar theoretisch kaum ernsthaft begründet worden, in der Praxis hat aber stets der Rang der wertenden Subjekte eine Rolle gespielt. Und zwar kann dieser Rang auf besonderer Bedeutsamkeit eines einzelnen Subjekts als auch auf Summierung vieler Subjekte beruhen. Manche Werke haben in der Geschichte der Künste zunächst nur darum eine Stelle, weil sie von autoritativen Personen oder großen Gemeinschaften hochgewertet worden sind, und die „objektiven" Feststellungen, mit denen man das begründet, sind vielfach nicht die ursächliche Begründung jener Wertschätzung, sondern nachträgliche Rechtfertigung. Denn strenggenommen wissen wir recht wenig Bescheid darüber, weshalb die alten Ägypter oder Griechen einzelne Werke und Meister besonders hochgeschätzt haben, und unser heutiges, subjektives Erleben der Wirkung bietet keine Garantie dafür, daß wir wirklich die gleiche Einstellung den Werken gegenüber haben wie jene.

Digitized by Google

Ja, manche Werke verstehen wir überhaupt kaum. Unsere Wertung der griechischen Tragödie ist vermutlich, vom Standpunkt der Zeitgenossen der Dichter aus gesehen, ziemlich schief, denn wir haben ja nur einen geringen Teil der Werke, eigentlich nur diejenigen, die in den Schulen gelesen wurden, wobei keineswegs gesagt ist, daß die auswählenden Schulmeister die Spätantike „richtig" gewertet haben. Trotzdem bemühen sich unsere Philologen nachzuweisen, daß gerade diese zufällig erhaltenen Werke wirklich Höchstwerte der Kunst gewesen seien. Unsere Wertung ist also stark mitbedingt von der Autorität jener späteren Auswahl.

Ich spreche dort, wo für den Wertrang einzelne Persönlichkeiten ausschlaggebend waren, vom Wertprinzip der Autorität, dort, wo es große Gemeinschaften waren, vom Wertprinzip der Majorität. Es ist notwendig, daß der Historiker diese Dinge berücksichtigt, nur darf er nicht meinen, damit absolute Prinzipien für den rein künstlerischen Wert gewonnen zu haben, denn die Subjektivität jener Beurteiler ist keineswegs bloß ästhetisch eingestellt.

Das Wertprinzip der Autorität ist nicht einheitlich. Nur sehr selten ist es kritisch fundiert, in der Regel wirkt es als ziemlich oberflächliche Suggestion. Verhältnismäßig selten handelt es sich dabei nämlich um wirklich sachliche Autorität. Als solche kämen für die Kunstbewertung, so sollte man meinen, vor allem die Künstler selbst in Betracht. Indessen zeigt die Geschichte, daß große Künstler nur selten große Kritiker gewesen sind. Erstens widerstrebt ihnen vielfach schon das Kritisieren, das Formulieren von Urteilen, die zu begründen sind; wenn sie urteilen, tun sie es aus unmittelbarem Eindruck heraus ohne Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Das liegt meist an einem mehr oder weniger klaren Bewußtsein einer gewissen Begrenztheit ihres Urteils, einer zu starken Befangenheit in ihrem Temperament, und das ist insofern begründet, weil man von sehr markierten Persönlichkeiten, die aus ihrer Besonderheit heraus einen geschlossenen Stil entwickelt haben, nicht zugleich auch die Fähigkeit, sich tief in fremde Kunststile hineinzuversetzen, erwarten darf. Infolgedessen sind Künstlerurteile in der Regel von echtem Enthusias-

Digitized by Google

mus getragen, wo sie verwandte Art begrüßen, dagegen von oft unbegreiflicher Zurückhaltung, ja Ablehnung gegen wesensfremde Größen. Oft auch beschränken die Künstler ihre Beurteilung auf rein technische Dinge, die am leichtesten zu fassen sind. Gewiß hat es auch große Künstler gegeben, die sich in bewundernswerter Weise in fremde Art hineinleben konnten, aber auch bei diesen stößt man oft auf merkwürdige Schranken.

Infolge der Abneigung der schaffenden Künstler gegen das Beurteilen fremder Werke haben sie selten starken Einfluß auf die Wertgeltungen gehabt. Meist sind es Nichtkünstler gewesen oder Leute, die selbst nichts Bedeutendes leisteten, die die Kurse an der literarischen Börse bestimmt haben. Verhältnismäßig am günstigsten war es stets, wenn die Kritiker Leute von künstlerischer Empfänglichkeit waren, die gerade darum, weil jene Fähigkeit nicht zu streng persönlichem Stile führte, imstande waren, sich in fremde Art einzuleben. Solche Beurteiler pflegen meist als Journalisten starken Einfluß auf die Wertgeltungen zu erhalten. Als Typus mögen etwa Lessing und Herder gelten, von denen freilich der erste mehr aus einem klaren Intellekt, der andere mehr aus dem Gefühl heraus urteilte. Indessen pflegen sich auch solche feinfühlige Kritiker im Laufe ihres Lebens in gewisse feste Geleise einzufahren, ihre Eigenart verdichtet sich zu bestimmten Idealsetzungen, womit zugleich schroffe Ablehnung gegen andere Richtungen verbunden zu sein pflegt. Dadurch werden sie ungerecht gegen neuaufkommende Begabungen (z. B. Lessing gegen Goethe). Besonders wenn sich die ursprünglich instinktive Fähigkeit des Kunstausnehmens rationalisiert, sich in doktrinärer Form ausspricht, geht die Unmittelbarkeit und instinkthafte Sicherheit verloren.

Damit geht der Typus der auf besonderer Erlebnisfähigkeit beruhenden Autorität in den der intellektuellen Autorität über, die ihre Bedeutung dem Verstande oder der Gelehrsamkeit verdankt, ohne daß eine besondere künstlerische Anlage vorläge. Auch dieser Typus hat die Wertgeltung oft auf lange Zeit und oft in unheilvoller Weise beeinflußt, indem er die lebendige Kunst in das Prokrustesbett starrer Lehrmeinungen

Digitized by Google

zu pressen suchte. Dabei ist es von sekundärer Bedeutung, ob die Dogmen aus der Überlieferung stammen oder aus privater Spekulation. Einflußreich können sie in beiden Fällen werden, ja, sie können über Jahrtausende hin die Wertung beeinflussen. Das berühmteste Beispiel ist vielleicht der Einfluß der Aristotelischen Einheitslehre, die ihr Schöpfer kaum als Dogma gedacht hatte, die aber von unzähligen gelehrten Köpfen späterer Jahre immer wieder als Wertmaßstab verwandt wurde. Im ganzen aber zeigt die Geschichte der Künste, daß Gelehrsamkeit sehr selten dem wirklichen Schöpfertum richtiggebend war, sondern stets hinterher hinkte.

Noch bedenklicher ist das Wertprinzip der Autorität, wenn diese überhaupt nicht auf irgendwelcher Beziehung zur Kunst beruht, sondern auf irgendwelchen kunstfernen Tatsachen, dem Zufall der Geburt, politischer oder religiöser Macht oder ähnlichem. Für die Masse pflegt ein Fürst nicht bloß auf politischem Gebiete Autorität zu sein, sondern sein Geschmack dominiert überall. Ein sehr naheliegendes Beispiel ist die ganz kunstfremde Persönlichkeit Wilhelms II., den sein starkes, aber unkritisches Temperament dazu trieb, auch auf dem Gebiete der Künste tonangebend sein zu wollen und der damit — trotz aller Opposition kunstnaher Kreise — auf die breite Masse des Publikums Einfluß gewann. Ebenso hat die Stellungnahme der Päpste oft stark die allgemeinen Wertsetzungen beeinflußt.

Überall zeigt sich, daß das Prinzip der Autorität keinen zwingenden Charakter für die Ranggebung haben kann, da sehr selten erweisbar ist, daß seine Erlebnisse den gewerteten Kunstwerken gegenüber „adäquat" waren.

Nicht viel sachlicher als das Prinzip der Autorität ist das der Majorität. Die bloße Tatsache, daß ein Kunstwerk vielen Menschen gefällt oder zu gefallen scheint, wirkt stark suggestiv. Es ist keineswegs immer so, daß ein Werk darum berühmt wird, weil es gut ist, sondern oft gilt es für gut, weil es berühmt ist. Denn der Ruhm läßt sich ziemlich unabhängig von wirklichen Wertqualitäten machen. Die Reklame aller Art kann Qualitäten weitgehend ersetzen. In allen Modefragen spielt dies Prinzip der Majorität eine große Rolle. Man trägt vielfach einen Kleiderschnitt nur deshalb, weil jeder ihn trägt,

Digitized by Google

nicht weil er „an sich" schön wäre. Aber die Suggestion ist so stark, daß er bloß darum, weil alle ihn tragen, auch als schön empfunden wird. Jede Wertfrage ist zum Teil eine Machtfrage. Der Glaube, daß sich das Gute von selbst Bahn breche, ist die naive Überzeugung sehr weltfremder Leute. Man mag es beklagen, aber als Psychologen müssen wir es zunächst als Tatsache feststellen, daß zwischen Wert und Massenerfolg recht wenig adäquate Proportionen bestehen.

Dem Prinzip der Majorität entgegengesetzt und doch mit ihm in gewissem Sinne zusammengehörend, ist das Prinzip der Exklusivität. Häufig nämlich wird auch darum ein Kunstwerk zu Rang erhoben, weil es der Masse nicht gefällt. Es bildet sich ein Kreis von Individuen, die sich in bewußtem Gegensatz zur Majorität fühlen, deren Wertungen sie bloß aus Widerspruch ablehnen. Der Einfluß aller künstlerischen Sektenbildung bewegt sich in dieser Richtung. Eine solche esoterische Wertung kann jedoch auch über den Kreis der Sekte selbst hinauswirken. Sehr oft sind exklusive Minderheiten für große Kreise autoritativ in ihrem Urteil geworden, ohne daß die Berechtigung ihrer Urteilssprüche irgendwo nachgeprüft wurden. Man kennt solche künstlerische Sektenbildung in der neueren Zeit in allen Ländern, sie hat aber überall dort bestanden, wo sich ein Kreis mit bestimmten künstlerischen Tendenzen von der Öffentlichkeit abschloß. Im gegenwärtigen Deutschland ist besonders bezeichnend der Kreis derer um Stefan George. Die suggestive Macht, die von jedem sehr bestimmten Werturteil ausgeht, wird verstärkt durch einen gewissen Nimbus der Ausschließlichkeit, ja des Geheimnisses. Auch in diesen Kreisen ist sachliche Begründung des Wertes nicht Ursache der Wertschätzung, sondern nachträgliche Rechtfertigung.

Zusammenfassend werden wir sagen dürfen, daß eine absolute Rangordnung von einer Rangordnung der wertenden Subjekte allein nicht zu gewinnen ist. Ganz absehen wird der Historiker der Kunst jedoch auch von diesen Rangprinzipien nicht; denn zunächst haben sie eine historische Bedeutung, die zwar nicht ästhetisch ist, aber doch auch ins Gewicht fällt. Ferner aber weist auch die hohe Wertschätzung durch bestimmte Sub-

Digitized by Google

jekte immerhin auf eine ästhetische Wirkungsmöglichkeit, ja -wahrscheinlichkeit hin, und das ist es ja allein, was — wie wir bereits sahen — eine Rangordnung zu bieten vermag.

5. DIE VERGLEICHBARKEIT DER SEELISCHEN ERLEBNISSE

Kritisch betrachtet, wiesen alle „objektiven" Wertkriterien hin auf das ästhetische Erlebnis, von dem aus allein alle Objektivität erst Wertcharakter bekam, und auch die rein vom Subjekt ausgehenden Wertprinzipien haben Bedeutung nur dort, wo sie auf tatsächlichen Erlebnissen der Subjekte, die mit dem Werke in adäquater Beziehung stehen, beruhen. Wir sehen uns also auch hier von der Subjektivität im allgemeinen auf das spezielle künstlerische Erlebnis hingewiesen, und wir dürfen vielleicht hoffen, durch Vergleich der ästhetischen Erlebnisse als solcher ein sicheres Prinzip für die Rangordnung zu gewinnen. Denn sowohl die Objekte wie die Subjekte fallen nur soweit ins Gebiet der ästhetischen Wertung, als sie bei adäquaten Erlebnissen mitwirken, wie wir sie oben schilderten, die freilich auch nicht ganz eindeutig sind, aber immerhin eine begründete Beziehung zwischen Objekt und Subjekt ungefähr darstellen. Nur insofern sie Wahrscheinlichkeit solcher Erlebnisse verheißen, sind Objekte wie Subjekte unter dem Wertgesichtspunkte von Interesse.

Freilich ist den Erlebnissen, diesen überaus flüchtigen Erscheinungen schwer beizukommen. Gewiß könnte man sagen, dasjenige Kunstwerk wäre ein Höchstwert, das die meisten Erlebnisse vermittelt, aber damit kommen wir auf das Majoritätsprinzip; denn wer bürgt uns dafür, daß die Erlebnisse anderer wirklich adäquat sind, ob sie nicht durch Suggestion zustandegekommen sind oder auf ganz falscher Auffassung des Objekts beruhen? Wenn man über Erlebnisse urteilen will, sind einem, genau genommen, nur die eignen zugänglich; denn die anderer Individuen sind schwer einem Vergleich zu unterwerfen, und Rangordnung kann es doch nur auf Grund eines Vergleichs geben.

Wir werden also nur unsere eignen Erlebnisse miteinander vergleichen dürfen. Und zwar kann das hinsichtlich der Dauer

Digitized by Google

(Extensität) oder der Stärke (Intensität) oder der „Tiefe" geschehen.

Daß die Dauer des Erlebens einen Wertunterschied bedingt, ist insofern zulässig, als unter sonst gleichen Verhältnissen ein lange dauernder, oder lange nachwirkender oder wiederholbarer Kunstgenuß einem rasch verrauschenden vorzuziehen ist. Eindrücke, die uns nur einen Moment beschäftigen können, die nicht eine Nachwirkung haben und bei Wiederholung nicht standhalten, gelten als geringwertig. In der Tat haben viele Kritiker gerade diese Formen des Erlebens als Wertkriterien angerufen. Daß ein Bild uns bei längerem Beschauen nicht langweilt, daß es sich tief in die Seele prägt, daß es bei stets erneutem Betrachten uns immer wieder ergreift, bedingt sicherlich einen gewissen Wertrang. Man hat gesagt, ein Buch, das nicht wert sei, zweimal gelesen zu werden, sei auch nicht wert, einmal gelesen zu werden.

Trotzdem ist auch der Begriff der Dauer kein ausschließliches Wertkriterium. Oft bedingt auch das Gefühl der Einmaligkeit des Erlebens einen Wertrang, der seltsam mit dem der Dauer streitet. Und oft ist die scheinbare Wiederholbarkeit des Erlebens gar nicht die Wiederkehr des gleichen, sondern nur die Möglichkeit sehr verschiedenen Erlebens. Man kann mit Recht darauf hinweisen, daß keiner, der das gleiche Buch zum zweitenmal liest, das gleiche Buch liest: der Eindruck ist ganz anders, viele Spannungswirkungen sind für immer dahin, vorher nicht beachtete Wirkungen, kommen erst jetzt zur Geltung. Der Satz, daß wir nichts noch einmal erleben können, gilt auch in der Kunst, schon darum, weil wir uns ja beständig ändern und auch der erste Eindruck unsre Seele umformt, was den zweiten Eindruck bereits modifiziert.

Daneben will man die Intensität des Erlebens zum Wertkriterium machen. Nun wissen wir seit Bergson, daß der Intensitätsbegriff bei Bewußtseinserlebnissen große Schwierigkeiten hat. Wir wollen deshalb unter Intensität des Eindrucks nur das Quantum der Lustwirkung verstehen, alle übrige Charakteristik unter dem Begriff der Tiefe des Erlebens zusammenfassen. Ist nun unbedingt das Quantum des Lustbegriffs entscheidend? Sehen wir zunächst von aller Qualität der Lust ab: ist dann die Wirkung einer Komödie, bei der wir uns vor Lachen schütteln, der einer Tragödie gegenüber, die uns zwischen Grauen und leidenschaftlichem Aufschwung

Digitized by Google

hin und her reißt, höherwertig? Oder ist eine uns in wilden Rausch versetzende Janitscharenmusik wertvoller als eine Kammermusik, die die Seele nur in leise Schwingungen versetzt? Bringt nicht eine ganz unkomplizierte Lustwirkung ein Bild stets in die Gefahr, als „Kitsch" zu gelten? Die Intensität eines Eindrucks beruht nicht auf seiner reinen Lustwirkung, sondern gerade die Beimischung mit Unlust kann oft die Wirkung steigern. Aber zugleich ändert sie sie auch, und das führt uns zur Erkenntnis, daß die Gefühlsreaktion überhaupt nicht rein quantitativ sein kann, daß stets qualitative Momente mitspielen. Nur bäurischer Geschmack sucht das Quantum des Erlebens, der „vornehme" liebt das Leise, das Nuancierte, das Gedämpfte der Wirkung, er verhält sich ablehnend gegen alle zu derbe Lustwirkung, also daß das Quantum der Lustwirkung gewiß kein bindendes Wertprinzip ist.

Fassen wir deshalb das Unterscheidende der Erlebnisse unter dem Begriff der „Tiefe" zusammen! Wir können das, auch ohne eine festumrissene Definition dieses schwierigen Begriffs zu bieten; denn im Grunde versteht jeder ungefähr, was damit gemeint ist. Ein Beethovensches oder Brucknersches Adagio wirkt, wenn es überhaupt ästhetisch erlebt wird, „tiefer" als ein Léharscher Walzer. Michelangelos Propheten erregen uns „tiefer" als die „schönen" Figuren Bronzinos. Woran liegt das? Geben wir das Irrationale aller dieser Erlebnisse zu, so können wir doch vielleicht sagen, daß alle „tiefen" Erlebnisse näher an die letzten Untergründe der Seele, dort wo Sein und Nichtsein in Frage kommen, rühren. Der Begriff der Tiefe ist mehr als bloß Metapher; er will besagen, daß das Erleben durch alle konventionellen, gesellschaftlichen, alltäglichen Oberflächen unseres Fühlens hindurch in jene Sphären unseres Seins hinabreicht, die von all dem nicht berührt werden, wo nur das von allen vorübergehenden Inhalten des Lebens reine Menschsein gilt, sein Verhältnis zu Tod und Ewigkeit.

Der ernste Leser wird verstehen, auch wenn die Worte der Sprache diesem Erleben gegenüber unzureichend sind. Aber ist jene „Tiefe" des Erlebens ein absolutes Wertkriterium? Liegt es nicht so, daß viele Menschen, gerade die „Vielzuvielen", alles derartige Erleben scheuen, fliehen, ihm auszu-

Digitized by Google

weichen suchen? Erhoffen sie nicht gerade von der Kunst, daß sie sie mit leichtem Flügelschlag über solche Tiefen hinwegführt? Man kann eine solche Haltung ablehnen, aber prüft man die Rechtsansprüche dieser Ablehnung, so findet man, daß sie bereits über das rein Ästhetische hinausweisen, daß religiöse und ethische Momente hier mitsprechen, was vom allgemein menschlichen Standpunkt aus berechtigt sein mag, aber jedenfalls das Prinzip der „Tiefe" nicht mehr als rein ästhetisches Wertprinzip bestehen läßt.

Man sieht, ein absolutes ästhetisches Wertkriterium ist auch aus dem Vergleich der Erlebnisse nicht zu gewinnen. Selbst wenn wir deren prinzipielle Unterscheidbarkeit nach Dauer, Intensität und Tiefe zugeben, so unterliegen doch selbst diese Qualitäten wieder schwankenden Schätzungen, für die es ein absolutes Wertkriterium nicht gibt.

6. AUSSERÄSTHETISCHE WERTPRINZIPIFN IN DER KUNSTBEWERTUNG

Wir gaben bereits früher zu, daß nur in abstracto, nicht in der lebendigen Wirklichkeit ästhetisches Erleben vom außerästhetischen zu scheiden ist. Es kann also nicht verwundern, daß die ästhetische Wirkung mitbedingt wird von außerästhetischer, und daß diese auch bei der Rangordnung der Kunstwerte mitspricht. In der Tat zeigt eine Analyse der aller Wertung in den Kunstwissenschaften zugrunde liegenden Prinzipien, daß ethische, religiöse, logische und kulturgeschichtliche Wertprinzipien sich mit den ästhetischen verquicken. Wir erwähnten bereits früher, daß zahlreiche große Künstler mit ihrem Schaffen nachweisbar nicht bloß ästhetische, sondern auch sittliche, religiöse, logische und andere Werte erbringen wollten, ferner daß sich auch im Kunstgenießen allenthalben außerästhetische Urteile einmischen: folglich wird auch derjenige, der diese aus ästhetischen und außerästhetischen Urteilen zusammengeballten Wertgeltungen abzuwägen bestrebt ist, berechtigt sein, seinerseits entsprechende außerästhetische Urteile mitreden zu lassen. Gewiß wird, solange es sich um ästhetischen Rang handelt, das ästhetische Moment im Vordergrund stehen, aber niemals wird man einem Sophokles oder

Digitized by Google

Schiller, ohne daß man ihr Ethos würdigt, gerecht werden, sowenig als einem Zurbaran oder Uhde ohne Berücksichtigung der Religiosität. Es wird daher durchaus berechtigt sein, bei einer Rangordnung jene außerästhetischen Werte zu beachten. Ein Künstler von hoher ethischer Bedeutung und großen ästhetischen Vorzügen wird gegenüber einem Künstler von gleicher ästhetischer Höhe, aber von zweifelhafter sittlicher Qualität zwar in rein ästhetischer Hinsicht gleichwertig, in einer allgemeineren Rangordnung jedoch überlegen sein. (Wobei zu bemerken ist, daß jene angeblichen „Amoralisten", die einen Beardsley oder einen Baudelaire ob des kühnen Freimuts bewundern, womit diese der herrschenden Moralität spotteten, doch auch moralische Urteile fällen, nur solche mit umgekehrtem Vorzeichen.) Ähnlich ist's mit dem religiösen Wert von Kunstwerken. Sie müssen, um als ästhetische Werte zu gelten, gewiß auch auf nichtreligiöse Menschen wirken können; aber von einem auch nur einigermaßen adäquaten Erleben eines buddhistischen Tempels oder einer gothischen Kirche kann doch nur dort die Rede sein, wo das Subjekt wenigstens ungefähr sich auch in die religiöse Stimmung hineinzuleben vermag, die jene Formen bildete. Der ästhetizistische Radikalismus hat zu gewissen Zeiten sogar jeden Gedankengehalt von der Kunst abscheiden wollen, es gab Zeiten (die des jüngstverflossenen Naturalismus gehörte dazu), wo ein Werk, das neben rein ästhetischen Werten auch tiefen Ideengehalt zu bieten strebte, schon darum als Nichtkunst verdächtig schien. Aber unbefangene Betrachtung aller hoch gewerteten Kunst zeigt, daß sie auch bedeutende gedankliche Werte bot und nicht nur trotz, sondern gerade wegen dieser auch künstlerisch bedeutsam wirkte. Denn es ist ein Ästhetenirrtum, es müßten sich im Kunstwerk die ästhetischen und die außerästhetischen Werte notwendig stören und schädigen: es ist sehr wohl der günstigere Fall möglich, daß sie sich gegenseitig durchdringen, ja fördern und harmonisch ergänzen. „Faust" und die „Divina commedia" sind nicht trotz, sondern wegen ihres Ideengehalts hohe Kunstwerte.

Es ist wichtig hervorzuheben, daß es niemals eine ganz rein ästhetische Rangordnung geben kann, daß aber die tat-

Digitized by Google

sächliche ästhetische Rangordnung als ganzes sich wiederum einer universeller orientierten Rangordnung einfügt, die auch ethische, religiöse, ideelle Wertkriterien mitsprechen läßt und sich jener rein ästhetisch wertenden überordnet. Als Psychologen haben wir nicht zu entscheiden, ob das zu Recht oder zu Unrecht geschieht, wir haben es ganz einfach als Tatsache festzustellen.

In der Praxis haben daher die meisten Theoretiker der Kunst, vor allem die Historiker, selten sich auf rein ästhetische Wertkriterien festgelegt, sondern waren bestrebt, ihre Wertungen jener universellen Rangordnung einzufügen, die in einer Harmonie aller Kulturwerte das Ideal sieht. Auch damit kommt man natürlich nicht an eine „absolute" Wertung heran, denn alle außerästhetischen Wertsetzungen sind natürlich ebenso relativ wie die ästhetischen, aber der Versuch, den Umkreis der zu berücksichtigenden Relationen so weit als irgend möglich zu spannen, bei einer Wertung der Kunstwerke auch deren außerästhetischen Kulturwert heranzuziehen, ist jedenfalls durchaus berechtigt.

Man wird vom Standpunkt des Ästhetikers aus sich natürlich dagegen verwahren dürfen, daß das Ästhetische einzelnen anderen Wertgebieten untergeordnet wird: man wird eine moralistisch oder religiös bevormundende Kunstwertung zurückweisen; aber man wird sich nicht dagegen sträuben, daß die ästhetische Wertung als Teilkomponente in eine allgemein kulturelle Ranggebung einbezogen wird.

In diese Richtung weist denn auch das Ideal jener „historischen" Betrachtungsweise, die die Kunst nicht bloß des ästhetischen Wertes willen erforscht, sondern in ihr eine, anderen Kulturerscheinungen nebengeordnete Form des in der Geschichte sich entfaltenden Lebens der Völker sieht. Hier ist das Inbeziehungsetzen der Kunst zu den übrigen Lebensgebieten eine Selbstverständlichkeit, aber auch hier besteht keine absolute Wertung; denn niemals kommt man durch Summierung von Relativitäten zur Absolutheit.

Digitized by Google

7. MÖGLICHKEIT UND BEDEUTUNG DER WERTRANGIERUNG

Ich habe versucht, in tunlichster Vollständigkeit die Wertprinzipien zusammenzustellen, die in der Praxis für die Aufstellung von Rangordnungen in Geltung stehen. Es ergab sich, daß jedes von ihnen ranggebend zu wirken vermag, daß die einzelnen Prinzipien sich auch mannigfach kombinieren können, freilich auch oft miteinander in Konflikt geraten. Was so erreicht wird, sind zwar vielfältige Rangordnungen von oft sehr ausgedehnter Gültigkeit, die jedoch alle weit hinter dem angeblichen Ideal der Absolutheit zurückbleiben. Wir leugnen nicht, daß es Rangunterschiede gibt, die zum Teil beinahe allgemeine Geltung für unseren Gesichtskreis haben: man kann es als für Menschen unseres Kulturniveaus verbindliche Rangordnung erklären, daß Goethe höher als Kotzebue, Beethoven höher als Wenzel Müller, Menzel höher als Thumann gewertet werden, aber diese Rangordnung beruht weder auf ganz einheitlichen Wertprinzipien, noch hat sie irgendwelchen absoluten Charakter. Es sind Standpunkte möglich, von denen aus jene Rangordnung zwar nicht aufgehoben wird, sich jedoch stark verschiebt. Schreibt jemand die Geschichte des bürgerlichen Lustspiels allein, so wird z. B. das Verhältnis Kotzebues zu Goethe sich anders darstellen.

Es ist mit der Rangordnung der Kunstwerke ähnlich wie mit jeder anderen, z. B. der der Menschenbeurteilung. Niemand leugnet, daß es Wertunterschiede gibt, daß es auch möglich ist, Rangordnungen aufzustellen. Aber es wird niemals möglich sein, die Menschen unter einem einheitlichen Prinzip irgendwie gerecht einzurangieren, noch auch wird man durch Zusammennahme mehrerer oder aller Wertprinzipien zu absoluter Rangordnung gelangen. Dafür bestehen vielzuviel Antinomien zwischen den einzelnen Wertprinzipien, und es kann auch niemand gezwungen werden, die jeweilig geltende Auswahl derselben als verbindlich anzusehen. Relativ bleibt jeder Standpunkt, von dem aus gewertet wird. Nur der Philister hält just seinen Standpunkt, besonders wenn er ihn mit der nächsten Umgebung teilt, für verbindlich für alle. Man kann sich in einem

Digitized by Google

Dorfe vielleicht über eine Rangordnung einigen, manche Hofschranze mag auch die Rangordnung des Gothaischen Kalenders für „absolut" gültig halten, aber wie überall, so ist der Glaube an absolute Wertgeltungen nur bei sehr engem Gesichtskreis möglich, ist also in Wahrheit nicht Absolutheit, sondern Relativismus beschränktester Art.

Bedeutet nun die Erkenntnis der Relativität aller Wertung und aller Rangordnung von Werten den Verzicht auf Ranggebung überhaupt? Wir meinen: nein, vorausgesetzt, daß man sich der bedingenden Subjektivität bewußt bleibt. Man wird — so müssen wir als Psychologen urteilen — solche subjektiven Ranggebungen sogar in normative Form kleiden dürfen, aber ebenfalls unter der Voraussetzung, daß man sich des nicht apodiktischen Charakters dieser Forderungen bewußt ist.

Noch einmal hebe ich die Bedeutung der Wertung und der Ranggebung hervor: sie liegt nicht in der Erbringung absoluter Erkenntnis, sie ist praktischer Natur. Die Setzung von Werten hohen Ranges kann niemals unbedingte Verbindlichkeit für alle, niemals Notwendigkeit der Anerkennung verbürgen, sondern nur hohe Wahrscheinlichkeit einer Wertwirkung. Wenn wir also sagen: Bach oder Rembrandt oder Shakespeare haben Werke höchsten Ranges geschaffen, so heißt das nicht: sie müssen von jedem nacherlebt werden können oder gar, jeder, der sie nicht nachzuerleben vermag, ist ein künstlerisch unempfänglicher Mensch. Es heißt weiter nichts als: jene Werke haben Qualitäten, die erfahrungsgemäß künstlerisches Erleben vermitteln können, sie haben erfahrungsgemäß vielen und hochstehenden Subjekten gefallen, sie sind auch unter allgemein kulturellen Gesichtspunkten bedeutsam und aus all diesen und anderen Gründen verbürgen sie hohe Wirkungswahrscheinlichkeit und zwar die Wahrscheinlichkeit von ästhetischen Wirkungen, die im Vergleich mit anderen Wirkungen besondere Vorzüge haben, was aber wiederum durch die Subjektivität des erlebenden Subjekts mitbedingt ist.

Unter diesem Gesichtspunkt gesehen ist die Nichteinheitlichkeit des Wertprinzips, die Mehrheit der Wertprinzipien kein Mangel, sondern ein Vorzug: denn es erhöht die Wahrscheinlichkeit, daß auch verschiedene Subjekte den Wert der so er-

Digitized by Google

hobenen Werke, auch von den verschiedensten Standpunkten aus, nachzuerleben vermögen.

Und ferner ist der Umstand, daß keine Rangordnung ewige Gültigkeit hat, daß jede Generation, ja jede Subjektivität die bestehenden Rangordnungen anfechten und umschichten kann, in unserem Sinne nicht zu beklagen. Im Gegenteil, wir sehen eine Notwendigkeit darin, daß die Rangordnungen immer wieder neugewogen werden. Eine wirklich imperativische Ranggebung würde auf den folgenden Generationen als unerträgliche Fesselung lasten, sie würde alle lebendige Entwicklung einschnüren, sie würde das Leben überhaupt in fossilen Zustand überführen. Die Geschichte bietet der Beispiele genug, daß die Absoluterklärung einzelner ästhetischer Wertsetzungen die eigne Entwicklung ganzer Generationen einfach unterdrückt hat. Deshalb ist es eine Forderung des Lebens, daß auch die Wertung nicht dem subjektiven Leben übergeordnet wird, sondern stets im Zusammenhang damit bleibt. Gewiß muß sich das Leben zu Wertsetzungen verfestigen, aber es muß sich seines Rechtes bewußt bleiben, diese starren Rinden zu sprengen, wenn sie zu eng werden. Die Welt der Werte ist nicht ein starres, „ewiges" System, sondern selbst eine Welt des Werdens, der Entwicklung, unendlicher Möglichkeiten voll, und nur, wo sie in feinster Fühlungnahme mit den neuaufkommenden Arten des Kunstschaffens und Kunstgenießens bleibt, nur dort erfüllt sie ihren Sinn. Gewiß brauchen die älteren Wertsetzungen darum nicht für „falsch" erklärt zu werden; „falsch" sind sie erst dann, wenn sie für absolut erklärt werden. Sie behalten jedoch ihre Bedeutung, sowie man sich ihrer Relativität bewußt bleibt, mag auch die neuaufkommende Ranggebung selbst mit der Geste der Absolutheit auftreten. Es ist vielleicht die tiefste Paradoxie alles Werterlebens, daß der Schaffende wie der naive Genießende jeweils ihre Wertgebung als absolut erleben und sogar erleben müssen, daß sich aber trotzdem für den kritischen Beobachter selbst dieser Anspruch auf Absolutheit wieder nur als Relativität enthüllt. Es wiederholt sich in der Welt der Werte auf anderer Ebene der gleiche Kampf ums Dasein, den die Subjekte auf dem Boden der vitalen Existenz ausfechten, und ähnlich wie die Götter Homers

Digitized by Google

in olympischen Höhen die Kämpfe der Menschen mitkämpften, so ringen in ideellen Sphären die Wertgeltungen miteinander in zwar hier und da zu vorübergehenden Entscheidungen, aber nie zu endgültigem Abschluß gelangenden Schlachten.

Als Psychologen müssen wir diesen Kampf der Werte feststellen und haben nicht den Versuch zu machen, ein angeblich absolutes Schiedsgericht ihm gegenüber zu errichten: im Gegenteil, jede Psychologie des Wertlebens wird die Relativität aller Ansprüche auf Absolutheit unwiderleglich dartun können. Wenn wir, wie wir früher zeigten, hinter allen Relativitäten doch ein Absolutes erschließen dürfen, so haben wir es nicht in der Einheit, sondern in der Vielheit, nicht im Erstarrten, sondern im Lebendigen zu suchen, und, wenn wir eine Absolutheit im Werten annehmen wollen, so liegt sie in dieser Richtung, nicht in angeblicher Gegensätzlichkeit zum Leben. Gerade der ewige Kampf der Wertungen, nicht ihre angebliche Einheit, weist auf das Absolute, d. h. das schöpferische, nach immer neuem Ausdruck und immer neuer Gestaltung ringende Leben hin.

ÜBERLEITUNG ZUM DRITTEN BANDE

Die psychologische Analyse des Kunstlebens hatte uns zunächst das ästhetische Erleben der Kunstgenießenden als höchst verwickeltes, in zahllosen individuellen Verschiedenheiten changierendes Phänomen enthüllt; sie hatte desgleichen gezeigt, daß auch das Kunstwollen der Schaffenden unendliche Verschiedenheiten einschließen kann; und sogar das Bestreben, jene Verschiedenheiten durch Setzung objektiver Wertgeltungen und Rangordnungen zu überwinden, erwies sich als in Wahrheit höchst kompliziertes, von absoluter Einheitlichkeit weit entfernt bleibendes Verfahren. Vielleicht hat es den Anschein, als seien wir damit hinausgestoßen in das Chaos, als müßten sich alle festen Tatsachen auflösen in Komplexe unübersehbarer Relativitäten. Man wird erwidern, es gäbe doch feste Formen in der Kunst: es prägten sich feste Stile aus, es bestünden Kunstgattungen mit festen, dauernden Regeln und

Digitized by Google

Prinzipien, es gäbe jenseits alles Wechsels die Kunst als objektives Phänomen.

Damit stehen wir vor den Problemen, die der dritte Band unserer Untersuchungen beantworten soll, obwohl sich der Weg zur Lösung bereits für den aufmerksamen Leser deutlich abhebt. Zwar werden wir auch weiterhin, wenn wir die Stile oder die bestehenden Kunstgattungen behandeln, sie nicht als absolute Tatsachen fassen, sondern sie vor allem aus spezifischem Kunstwollen der Schaffenden und spezifischen Arten der ästhetischen Apperzeption erklären; aber wir werden in den früher aufgezeigten typischen Formen des Kunstgenießens und des Kunstschaffens die Mittel finden, jene relativen Dauerformen der Stile, der Kunstmittel und Kunstgattungen psychologisch zu verstehen. Erst in dieser Anwendung wird sich unsere Typenpsychologie in ihrer ganzen Fruchtbarkeit erweisen, da sie einerseits gestattet, der Relativität alles künstlerischen Lebens Rechnung zu tragen und doch darüber hinaus die überindividuellen Ausprägungen fester Wirkungsformen, geschlossener Stile, wohl unterschiedener Kunstgattungen mit eigner Gesetzlichkeit aus dem Wesen der Seele zu begreifen.

Digitized by Google